

Il Cinema Ritrovato

XXX edizione

LUMIÈRE!

L'INVENZIONE DEL CINEMATOGRAFO

25 GIUGNO 2016 - 22 GENNAIO 2017

SOTTOPASSO DI PIAZZA RE ENZO

BOLOGNA



**Il Cinema
Ritrovato**

Bologna
25 giugno
2 luglio
2016

XXX edizione



SOSTENITORI

MAIN SPONSOR

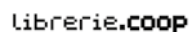
MAIN PARTNER



SPONSOR



IN COLLABORAZIONE CON



AUTO UFFICIALE DEL FESTIVAL

MEDIA PARTNER



CAR



Il Cinema Ritrovato

Bologna
25 giugno
2 luglio
2016

XXX edizione

Promosso da / *Promoted by*

Fondazione Cineteca di Bologna
Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Sostenitori / *Supporters*

Production Pathé, Shivendra Singh Dungarpur

Con il sostegno di / *With the support of*

Comune di Bologna
Bè Bologna Estate
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Direzione Generale per il Cinema
Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla Cultura
Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Europa Creativa – Programma MEDIA

Main sponsor

Gruppo Hera

Main partner

Carisbo

Sponsor

Aeroporto Guglielmo Marconi di Bologna
Mare Termale Bolognese
Groupama Assicurazioni

Con la collaborazione di / *In collaboration with*

SIAE
Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
L'Immagine Ritrovata
Bologna Welcome
Istituto Giapponese di Cultura
Alliance Française Bologna
Incredible India
Libreria Coop Ambasciatori
Cicli Cinzia
Dynamo
Cotabo
T-per

Auto ufficiale del festival / *Festival Official Car*

Lancia
CAR

Media Partner

Rai Radio 3

FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA

Presidente / *President*: Marco Bellocchio
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Marco Bellocchio, Valerio De Paolis, Alina Marazzi
Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli
Fondatore / *Founder*: Comune di Bologna

ENTE MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO

Fondatori / *Founders*: Cesare Zavattini, Leonida Repaci, Bruno Grieco
Consiglio direttivo / *Board of Directors*: Gian Paolo Testa (Presidente / *President*), Chiara Segaffredo (Vice Presidente / *Vice President*), Luciano Pinelli (Vice Presidente / *Vice President*)
Consiglieri / *Advisors*: Gina Agostini, Adriano Di Pietro, Marco Marozzi, Marco Bellocchio
Responsabile amministrativo / *Administrator*: Antonio Volpone

IL CINEMA RITROVATO 2016

Comitato scientifico / *Artistic Committee*

Richard Abel, Peter Bagrov, Peter Becker, Janet Bergstrom, Kevin Brownlow, Gian Piero Brunetta, Ian Christie, Lorenzo Codelli, Eric de Kuyper, Bryony Dixon, Jean Douchet, Shivendra Singh Dungarpur, Bernard Eisenschitz, Alexander Horwath, Aki Kaurismäki, Dave Kehr, Hiroshi Komatsu, Martin Koerber, Miguel Marías, Nicola Mazzanti, Mark McElhatten, Olaf Möller, Alexander Payne, Elif Rongen-Kaynakçi, Jonathan Rosenbaum, Thelma Schoonmaker, Martin Scorsese, Jon Wengström

Comitato di programmazione / *Programming Committee*

Guy Borlée, Cecilia Cenciarelli, Paola Cristalli, Gian Luca Farinelli, Anna Fiaccarini, Goffredo Fofi, Mariann Lewinsky, Andrea Peraro, Paolo Pozzi, Elena Tammaccaro

Coordinatore del festival / *Festival Coordinator*

Guy Borlée

Staff

Ricerca film, coordinamento pellicole e traduzioni / *Film research, prints and translation coordinators*: Silvia Fessia, Andrea Peraro, Paolo Pellicano con l'assistenza di / *with* Giovanni Gatto
Ospitalità e accrediti / *Guest office*: Marcella Natale e Caterina Sokota
Prenotazioni alberghiere a cura di / *Hotel reservations by*: Bologna Welcome
Ufficio Stampa / *Press office*: Andrea Ravagnan con l'assistenza di / *with* Giulia Taurino
Sito web / *Web-site*: Alessandro Cavazza
Social network: Matteo Lollini
Affari generali / *General affairs*: Rossana Mordini con l'assistenza di / *with* Zaira Perina
Relazioni internazionali / *International relations*: Cecilia Cenciarelli

Segreteria generale / *Secretariat*: Eva Lorenzoni
FIAC Congress staff: Eva Lorenzoni e Marla Moffa
Promozione e Fundraising / *Promotion and Fundraising*: Sara Rognoni, Alice Marzocchi in collaborazione con / *with* Paola Abruzzese e Patrizia Semeraro
Ufficio editoriale / *Editors*: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, Paola Cristalli, Elena Nepoti, con l'assistenza di / *with* Mara Carotti
Supervisione allestimenti Piazza Maggiore / *Set-up supervision*: Enrica Serrani
Amministrazione / *Administration*: Antonio Volpone, Anna Rita Miserendino (Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero), Davide Pietrantoni, Anna Zucchini, Claudia Menzella, Maria Paola Chiaverini, Silvia Pagani (Fondazione Cineteca di Bologna)
Il Cinema Ritrovato Kids e Young: Elisa Giovannelli, Francesca Gisotti, Cristina Piccinini e Simone Fratini, in collaborazione con / *with* Narges Bayat e Giuliana Valentini
Accoglienza / *Reception*: Bernardo Galasso

Coordinamento personale di sala / *Theatre personnel coordinator*: Nicoletta Elmi
Coordinamento Cinema Arlecchino / *Coordinator*: Claudia Giordani e Andrea Ponzecci
Coordinamento Cinema Jolly / *Coordinator*: Nicola Dibattista
Coordinamento Sala Mastroianni / *Coordinator*: Andrea Peraro
Coordinamento Sala Scorsese / *Coordinator*: Elena Correr e Valentina Ceccarani
Coordinamento Sala Auditorium – Laboratori delle Arti UniBo / *Coordinator*: Mara Carotti
Coordinamento Piazza Maggiore / *Coordinator*: Silvia Fessia, Paolo Pellicano
Coordinamento volontari / *Volunteers coordinator*: Marcella Natale, Caterina Sokota
Operatori / *Projectionists*: Alessandra Beltrame, Stefano Bognar, Alessio Bonvini, Antonino Di Prinzio, Antonio Liguori, Marco Morigi, Pietro Plati, Cristian Saccoccio, Irene Zangheri
Revisione pellicole / *Film revision*: Alfredo Cau, Carlo Citro, Luca Miu, Renato Zorzini
Personale di sala / *Theaters staff*: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Vania Stefanucci
Stagisti / *Interns*: Itamar Gov, Liciane Mamede, Eleonora Muzzi
Service video Piazza Maggiore / *Piazza Maggiore video service*: Microcine di Andrea Piccinelli
Service audio Piazza Maggiore / *Piazza Maggiore sound service*: BH Audio
Allestimento schermo / *Screen set-up*: CPI Tagliati
Allestimenti / *Set-up*: Electraservice di Roberto Buttarelli
Security: Magnum Service

Responsabile sicurezza di cantiere / *Site Safety Manager*: ing. Giorgia Predari
Traduzioni simultanee / *Simultaneous interpretation*: Maura Vecchietti, Paola Paolini, Stefania Del Buono, Elena Tomassini, Donatella Betti Baggio, Elisa Serra
Service video e traduzioni simultanee / *Video service and simultaneous translation*: Videorent
Sottotitoli elettronici Arlecchino, Jolly e Piazza Maggiore / *Electronic subtitling*: Cristiana Quèrè per SUB-TI Limited London
Sottotitoli elettronici Lumière e Auditorium / *Electronic subtitling*: Narges Bayat, Carlotta Cristiani, Dunja Dogo, Elena Fogli, Beatrice Lorenzoni, Anna Malgina, Iskra Menarini, Alberto Nisi, Gioia Zoli
Supporto alle traduzioni / *Translation support*: Francisca Figueroa, Maria Chiara Franceschelli, Laura Gutiérrez Florez, Peggy Kidney, Clément Lafite, Stefania Montaña, Giulia Sedassari, Mitchell Ray Sigmund, Beatrice Sieli, Alina Sodano, Viktor Staudt, Violetta Zardadi
Documentazione video / *Video*: Luca Palestini
Documentazione fotografica / *Festival photographer*: Lorenzo Burlando

LE SEZIONI DEL FESTIVAL FESTIVAL PROGRAMMES

LA MACCHINA DEL TEMPO THE TIME MACHINE

1896. Cinema anno uno

1896. Year One of Cinematography

A cura di / *Curated by*: Mariann Lewinsky

Cento anni fa: 30 film del 1916

A Hundred Years Ago: 30 Films from 1916

A cura di / *Curated by*: Mariann Lewinsky

Marie Epstein, cineasta Marie Epstein, Cinéaste

A cura di / *Curated by*: Emilie Cauquy e Mariann Lewinsky
in collaborazione con / *in collaboration with*: La Cinémathèque française

LA MACCHINA DELLO SPAZIO THE SPACE MACHINE

The Film Foundation's World Cinema Project

A cura di / *Curated by*: Cecilia Cenciarelli

Un'altra storia del cinema argentino An Alternate History of Argentine Film

A cura di / *Curated by*: Edgardo Cozarinsky e Fernando Martín Peña
in collaborazione con / *in collaboration with*: INCAA

Tarda primavera. Un nuovo sguardo sul cinema del disgelo (Seconda parte: Crepuscolo)

Late Spring – Looking Anew at the Cinema of the Thaw (Part Two: Dusk)

A cura di / *Curated by*: Peter Bagrov e Olaf Möller
in collaborazione con / *in collaboration with*: Gosfilmofond

Armoniosa ricchezza. Il cinema a colori in Giappone (Seconda parte)

Richness and Harmony. Colour Film in Japan (Part Two)

A cura di / *Curated by*: Alexander Jacoby e Johan Nordström
in collaborazione con / *in collaboration with*: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo
con il sostegno di / *with the support of*: The Japan Foundation

Il cinema cubano, una storia di sognatori Cuban Cinema, a Story of Dreamers

A cura di / *Curated by*: Cecilia Cenciarelli

Golestan Film Studio, tra poesia e politica Golestan Film Studio, Between Poetry and Politics

A cura di / *Curated by*: Ehsan Khoshbakht

IL PARADISO DEI CINEFILI THE CINEPHILES' HEAVEN

Technicolor & Co.

A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

Ritrovati e Restaurati Recovered and Restored

A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli
in collaborazione con / *in collaboration with*: Emiliano Morreale

Progetto Keaton The Keaton Project

A cura di / *Curated by*: Cecilia Cenciarelli
in collaborazione con / *in collaboration with*: Cohen Film Collection

Progetto Chaplin The Chaplin Project

A cura di / *Curated by*: Cecilia Cenciarelli

Omaggio a Marlon Brando Tribute to Marlon Brando

A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

Universal Pictures: gli anni di Laemmle Junior Universal Pictures: the Laemmle Junior Years

A cura di / *Curated by*: Dave Kehr
in collaborazione con / *in collaboration with*: The Museum of Modern Art, New York e Universal Pictures

Jacques Becker – L'idea stessa di libertà Jacques Becker – The Very Idea of Freedom

A cura di / *Curated by*: Bernard Eisenschitz

Mario Soldati, uno scrittore a Cinecittà Mario Soldati, a Writer at Cinecittà

A cura di / *Curated by*: Emiliano Morreale
in collaborazione con / *in collaboration with*: CSC – Cineteca Nazionale

Documenti e documentari Documents and Documentaries

A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

Il Cinema Ritrovato Kids & Young

A cura di / *Curated by*: Elisa Giovannelli, Simone Fratini, Francesca Gisotti, in collaborazione con / *with* Cristina Piccinini e Narges Bayat
Proiezioni e laboratori per bambini a cura di / *Children's screenings and workshops by*: Simone Fratini, Francesca Gisotti, Vincenzo Gioanola, Daniele Carnio, Mattia Pettrilli, Carlos Del Ser Guillén, Giuseppe Russo, Claudio Geminiani, Giulia Ginestrini

NON SOLO FILM NOT ONLY FILMS

Lezioni di cinema

A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

Incontri sul restauro / Focus on Restoration

A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro
Coordinamento / *Coordinator*: Elena Tammaccaro, con l'assistenza di / *with* Julia Mettenleiter
In collaborazione con / *In collaboration with*: L'Immagine Ritrovata

Il Cinema Ritrovato Dvd Awards XIII edizione / 13th edition

Giuria / *Jury*: Lorenzo Codelli, Alexander Horwath, Lucien Logette, Mark McElhatten, Paolo Mereghetti, Jonathan Rosenbaum
Coordinamento / *Coordinator*: Elena Correrà

Libri Sotto le Stelle

A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli, Sara Rognoni

Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab

L'esperienza cinematografica nell'epoca delle distrazioni digitali / *The Cinema Experience in the Age of Digital Distractions*
Seminario di formazione per esercenti europei / *Training Sessions for European exhibitors* condotto da / *moderated by* Madeleine Probst (Watershed, Gb) con / *with* Mathias Holtz (Folkets Hus och Parker, Svezia) e Daniel Sibbers (Yorck Kinogruppe, Germania).
A cura di / *Organized by* Fatima Djoumer (Europa Cinemas), Elisa Giovannelli (Fondazione Cineteca di Bologna – Schermi e Lavagne), in collaborazione con / *with* Sonia Ragone (Europa Cinemas), Simone Fratini, Narges Bayat, Giada Mainetti, Hekmat Khaleidi, Tiziana Moretti

Workshop sulla Film Literacy / Film Literacy and Film Archives

A cura di / *Organized by*: ABCinema Plus Project
in collaborazione con / *with* ACE
Coordinamento / *Coordinator*: Enrica Serrani e Elisa Giovannelli
L'evento è parte del Progetto ABCinema Plus, cofinanziato da Creative Europe, programma dell'Unione Europea / *The event is part of the ABCinema Plus Project, cofunded by Creative Europe, programme of the European Union*

European Film Forum – Workshop *The Value(s) of Film Heritage*

Promosso da / *Promoted by:* European Commission e ACE
Coordinamento / *Coordinator:* Enrica Serrani

Masterclass *Music on Film*

Con / *With:* Neil Brand, Timothy Brock, Antonio Coppola, Gabriel Thibaudau
Moderatore / *Moderator:* Stefano Zenni
Coordinamento / *Coordinator:* Enrica Serrani
L'evento è parte del progetto InMICS, finanziato da Erasmus Plus / *The event is part of the InMICS Project, funded by Erasmus Plus*

XIV Mostra mercato dell'editoria cinematografica: libri, Dvd, antiquariato

14th Il Cinema Ritrovato Book Fair: Books, Dvds, Antique and Vintage Materials
Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pier Paolo Pasolini 3b. Inaugurazione 22 giugno, dalle 14 alle 22. Dal 23 giugno al 2 luglio, dalle ore 9 alle 18.30. Ingresso libero. Tel: 051 2194846
Renzo Renzi Library, Piazzetta Pier Paolo Pasolini 3b. Opening June 22 from 2 pm to 10 pm. From June 23 to July 2: from 9 am to 6.30 pm. Free admission. Tel: +39 051 2194846
Partecipano / *Participants:* 17 editori di Dvd, 57 editori di libri, 19 cineteche internazionali
Librerie / *Bookshops:* Libreria di Cinema Teatro Musica, La bottega del cinema, Tesori di Carta
Coordinamento / *Coordinator:* Davide Badini in collaborazione con / *with* Silvia Beltrani, Elena Geri, Monia Malaguti, Marco Persico
Supervisione / *Supervision:* Anna Fiaccarini

Parole e voci dal festival

Supervisione / *Supervision:* Roy Menarini
Coordinatore / *Coordinator:* Luisa Ceretto

FIAF – Direzione Comitato Esecutivo / Executive Committee Officers

Presidente / *President:* Eric Le Roy
Segretario Generale / *Secretary General:* Michael Loebenstein
Tesoriere / *Treasurer:* Jon Wengström
Senior Administrator: Christophe Dupin

72° Congresso / Congress

Programma Symposium / *Symposium Programme:* Gian Luca Farinelli, Rossana Mordini
Coordinamento / *Coordinator:* Anna Fiaccarini, Cecilia Cenciarelli, Sara Rognoni, Elena Corra Segreteria Generale / *Secretariat:* Eva Lorenzoni, Marla Moffa
Servizi tecnici / *Service audio-video:* BH Audio, Microcine, Ocsa
Coordinamento tecnico / *Technical supervision:* The Reel Thing: Davide Pozzi, Elena Tammaccaro, Valeria Bigongiali
in collaborazione con / *in collaboration with:* Bologna Welcome e Teatro Comunale di Bologna

MOSTRE / EXHIBITIONS

Lumière! L'invenzione del cinematografo

Lumière! The Invention of the Cinema
Sottopasso di Piazza Re Enzo / *Underground Exhibition Space*, Bologna
Dal 25 giugno 2016 al 22 gennaio 2017 / *From June 25 2016 to January 22 2017*
Ideazione e cura della mostra *Lumière! Le cinéma inventé* / *Conceived and curated by:* Thierry Frémaux, Institut Lumière
In collaborazione con / *in collaboration with:* Musée des Confluences
Con il sostegno di / *with the support of:* CNC, Métropole de Lyon, Région Rhône-Alpes, Région Ile de France, Ville de Lyon, BNP Paribas, Chopard e Corniche Pictures
Cura della mostra *Lumière! L'invenzione del cinematografo* / *Curated by:* Gian Luca Farinelli
In collaborazione con / *in collaboration with:* Rosaria Gioia e Antonio Bigini
Promossa da / *Promoted by:* Fondazione Cineteca di Bologna
In collaborazione con / *in collaboration with:* Museo Nazionale del Cinema Torino e Cinémathèque Royale de Belgique
Apertura durante il festival: tutti i giorni dalle ore 10 alle 22
Open during the festival: everyday from 10 am to 10 pm

Anseldo Ballester. Pioniere dei Pittori del Cinema

Anseldo Ballester. Pioneer of Film Painter
Salaborsa – Piazza Coperta, Piazza del Nettuno, 3, Bologna
Dal 22 giugno al 30 luglio 2016 / *From June 22 to July 30, 2016*
A cura di / *Curated by:* Maurizio Baroni e Rosaria Gioia
In collaborazione con / *In collaboration with:* Emiliano Lecce e Giuliana Cerabona
Apertura: lunedì dalle ore 14.30 alle 20 / martedì-venerdì dalle ore 10 alle 20 / sabato dalle ore 10 alle 19
Open: Monday from 2.30 pm to 8 pm / Tuesday-Friday from 10 am to 8 pm / Saturday from 10 am to 7 pm
Ingresso libero / *Free Admission*

Il cinema che legge

Reading Icons
Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pasolini 3b
Dal 22 giugno al 30 luglio 2016 / *From June 22 to July 30, 2016*
A cura di / *Curated by:* Comune di Cesena / Cesena Cinema, Biblioteca Malatestiana
Selezione immagini a cura di / *Photographic selection by:* Antonio Maraldi
Apertura: 22 giugno dalle ore 14 alle 22
Dal 23 giugno al 2 luglio: tutti i giorni dalle ore 9 alle 18.30
Dal 5 al 30 luglio: martedì-venerdì dalle ore 14 alle 20 / sabato dalle ore 11 alle 17
Open: June 22 from 2 pm to 10 pm. From June 23 to July 2: everyday from 9 am to 6.30 pm. From July 5 to July 30: Tuesday-Friday from 2 pm to 8 pm / Saturday from 11 am to 5 pm
Ingresso gratuito / *Free Admission*

Il Cinema Ritrovato web-site

Il sito www.ilcinemaritrovato.it è stato realizzato da Davide Baruzzi e Rocco Marino di Crag. Un ringraziamento particolare a Alessandro Cavazza, Matteo Lollini, Marzia Mancuso, Eleonora Muzzi, Elena Nepoti e Roberta Cristofori

Cinefilia Ritrovata

Blog a cura di / *Blog curated by:* Roy Menarini

CATALOGO

Il catalogo della XXX edizione de Il Cinema Ritrovato è un progetto editoriale della Fondazione Cineteca di Bologna Supervisione / *Supervising editor:* Gian Luca Farinelli
Cura editoriale / *Editors:* Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, con la collaborazione di / *in collaboration with* Mara Carotti e Elena Nepoti
Coordinamento / *Coordination:* Guy Borlée

Ricerche immagini / *Images Search:* Guy Borlée, Alessandro Cavazza, Gian Luca Farinelli, Rosaria Gioia, Emiliano Lecce, Giuliana Cerabona, Rossana Mordini
Si ringraziano per la collaborazione nella ricerca delle immagini / *Thanks for images search to:* Cinémathèque Suisse, Cinémathèque Royale de Belgique, BFI – National Archive, EYE Filmmuseum, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Museo Nazionale del Cinema di Torino, National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo, Academy Film Archive, Archivio Maurizio Baroni, Institut Lumière

Testi originali di / *Original texts by:* Peter Bagrov, Camille Blot-Wellens, Frédéric Bonnaud, Lenny Borger, Timothy Brock, Serge Bromberg, Kevin Brownlow, Robert Byrne, Luciano Castillo, Emilie Cauquy, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Ian Christie, Lorenzo Codelli, Edgardo Cozarinsky, Paola Cristalli, Stella Dagna, Eric de Kuyper, Béatrice de Pastre, Bryony Dixon, Jean Douchet, Shivendra Singh Dungarpur, Christophe Dupin, Bernard Eisenschitz, Gian Luca Farinelli, Goffredo Fofi, Marie Frappat, Thierry Frémaux, Claudia Gianetto, Elisa Giovannelli, Francesca Gisotti, Mania Gregorian, Pamela Hutchinson, Alexander Jacoby, Dave Kehr, Ehsan Khoshbakht, Martin Koerber, Asiye Korkmas, Richard Koszarski, Sabine Krayenbühl, James Layton, Samantha Leroy, Mariann Lewinsky, Laurent Mannoni, Evgenij Margolit, Miguel Marías, David Mayer, Nicola Mazzanti, Luke McKernan, Jurij Meden, Adilson Mendes, Andrea Meneghelli, Paolo Mereghetti, Olaf Möller, Emiliano Morreale, Dominique Moustacchi, Alisa Nasrtdinova, Monica Nolan, Johan Nordström, Zeva Oelbaum, Leonardo Parachini, Tenzin Phuntsog, Hervé Pichard, David Pierce, Michael Pogorzelski, Jeanne Pommeau, Thom Powers, Gianni Pozzi, Madeleine Probst, Jonathan Rosenbaum, Tatti Sanguineti, Marcello Seregni, Elena Tammaccaro, Lauri Timonen, Chiara Tognolotti, Jay Weissberg, Jon Wengström, Maria Wykes, Elzbieta Wysocka, Michela Zegna

Traduzioni / *Translations*: Alex Marlow-Mann, Eoghan Price, Alexandra Tatiana Pollard, Manuela Vittorelli e / *and* Alice Autelitano, Guy Borlée, Cecilia Cenciarelli, Alessandro Cavazza, Roberto Chiesi, Elena Correr, Paola Cristalli, Altiero Scicchitano

Un ringraziamento a / *Thanks to*: Janet Bergstrom, Roberto Chiesi, Elisa Di Blasio, Eleonora Muzzi

Grafica / *Graphic Design*: Lorenzo Osti, Mattia Di Leva, Davide Zomer, Elena Nannetti (LOstudio)

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival / *We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation*: Schawn Belston, Barbara Crandall, Caitlin Robertson (20th Century Fox); Michael Pogorzelski, May Haduong, Heather Linville, Randy Haberkamp, Brian Drischell (Academy Film Archive); Laura Maccanti, Caterina Coretti (Accademia Filarmonica di Bologna); Florence Dauman, Isabelle Raindre (Argos Films); Tee Pao Chew (Asian Film Archive); Kate Guyonvarch (Association Chaplin); Marcello Seregni (Associazione Culturale Hommelette); Michele Salfi Russo (Associazione Culturale Ulisse); Isobel Goodrich, Rosy Rickett, Caroline Sutton (BBC Arena); Adrien Castello, Jacques-François Suzzoni (Bel Air Media); Sabine Krayenbül, Zeva Oelbaum (Between the Rivers Production); Bryony Dixon, John Oliver, Fleur Buckley, Hannah Prouse, Christine Whitehouse, George Watson (BFI – National Archive); Patrik Romano, Alice Manfredini, Claudia Capelli, Loredana Acito (Bologna Welcome); Silvia Ropa (Bologna Congressi); Marco Vanelli (Cinit); Valerio De Paolis, Rachel Greenwood (Cinema Srl); José Manuel Costa, João Pedro Bénard, Antonio Rodrigues (Cinemateca Portuguesa); Costantin Costa-Gavras, Frédéric Bonnaud, Céline Ruivo, Emilie Cauquy, Samantha Leroy, Laurent Mannoni, Jean-Pierre Giraudo (Cinémathèque française); Nicola Mazzanti, Bruno Mestdagh, Clementine Deblieck, Jean-Pierre Dorchain (Cinémathèque Royale de Belgique); Frédéric Maire, Richard Szotyori, André Schaublin, Caroline Fournier, Michel Dind (Cinémathèque Suisse); Francesca Bruni, Patrizia Rigosi, Felice Monaco (Comune di Bologna); Eric Le Roy, Beatrice De Pastre, Caroline Patte (CNC – Archives Françaises du Film); Sergio Toffetti, Laura Argento, Mario Musumeci, Maria Coletti, Mario Valentini, Irela Nunez (CSC – Cineteca Nazionale); Tim Lanza (Cohen Film Collection); Peter Becker, Fumiko Takagi, Kim Hendrickson, Lee Kline, Chris Zembower (Criterion Collection); Mathias Bollinger, Markus Wessolowski (Deutsches Filminstitut); Martin Koerber, Julia Wallmüller, Franz Franck (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen); Shivendra Singh Dungarpur, Irawati Mayadev (Dungarpur Films); Claude Éric Poiroux, Fatima Djoumer,

Raphaelle Gondry, Adrian Preda (Europa Cinemas); Mark-Paul Meyer, Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt, Karel Nelwan, Jaap Schoutens (EYE Filmmuseum); Christophe Dupin (FIAPF); Julia Gibbs, Mike Phillips (Film Studies Center, University of Chicago); Chema Prado, Catherine Gautier, Cristina Bernaldez (Filmoteca Española); Albino Álvarez Gomez, Lilia Elizalde (Filmoteca UNAM); Elzbieta Wysocka (Filmoteka Narodowa); Antti Alanen, Boris Vidovic (Finnish National Audiovisual Archive KAVI); Jérôme e Sophie Seydoux, Stephanie Tarot, Stephanie Salmon, Veronique Boucheny (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Nicola Sani, Fulvio Macciardi, Mauro Gabrieli, Stefania Baldassarri, Vittoria Fontana, Luca Gandini, Euro Lazzari, Pier Gabriele Callegari (Fondazione Teatro Comunale di Bologna); Brian Willis; Germana Raimondi (Gallucci Editore); Manuela Padoan, Agnès Bertola (Gaumont Pathé Archives); Olivia Colbeau-Justin, Lauren Lagostini (Gaumont); Daniel Bish (George Eastman House); Nicolai Borodatchov, Peter Bagrov, Oleg Bochkov, Alisa Nasrtdinova (Gosfilmfond of Russia); Vanessa McDonnell (Grand Motel Films); Luciano Castillo, Francisco Cordero Matienzo (ICAIC); Mariolina Gamba (Il ragazzo selvaggio); Thierry Frémaux, Maelle Arnaud, Juliette Rajon (Institut Lumière); Radka Neumannová (Istituto Culturale della Repubblica Ceca – Centro Ceco); Sunniva O'Flynn, Soracha Pelan O'Treasaigh (Irish Film Board); Brian Belovarac, Ben Crossley-Marra (Janus Films); Mike Mashon, Zoran Sinobad, Rob Stone, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster Films); Patrizia Minghetti, Mara Morini (Marketing urbano e turismo – Comune di Bologna); Timo Malmi, Milja Mikkola (Midnight Sun Film Festival); Dave Kehr, Josh Siegel, Katie Trainor, James Layton (MoMA); Tommaso Arrighi, Livia Cortese (Mood Film); Ernst Szebedits, Gudrun Weiss, Anke Wilkening (Murnau Stiftung); Alberto Barbera, Claudia Gianetto, Stella Dagna, Andreina Sarale, Antonella Angelini (Museo Nazionale del Cinema, Torino); Massimiliano Caldera, Federica Rabai (Museo del Paesaggio); Michal Bregant, Vladimir Opěla, Jeanne Pommeau, Nikola Krutilová (Narodni Filmovy archiv); Masaki Daibo (National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo); Alexander Horwath (Österreichisches Filmmuseum); Tessa Pontaud (Pathé); Andrea Kalas (Paramount Pictures); Nicholas Varley, Jack Bell, Graham Fulton (Park Circus); Kevin Brownlow (Photoplay); Taki Azusa, Sato Kiyamu (Shochiku); Mark McElhatten (Sikelia Productions); Ivan Nedoh (Slovenska Kinoteka); Alexandra Strelková (Slovak Film Institute); Grover Crisp (Sony Columbia); Sophie Kopaczynski, Sophie Boyer (Studiocanal); Jon Wengström, Camille Blot-Wellens (Svenska Filminstitutet – Cinematek); Sandra Gisler (T&C Films); Philippe Chevassu, Laurence Berbon (Tamasa); Tenzin Phuntsog (Tibet Film Archive); Sanchai Chotirosanee, Chalida Uabumrungjit (Thai Film Archive); Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola, Maria

Paleologos (The Film Foundation); Chris Horak, Robert Gitt, Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Peter Schade, Janice Simpson, Peter Langs (Universal Pictures); Michele Canosa (Università di Bologna); Ned Price, Richard Flynn (Warner Bros.); Liselott Forsman (YLE Tv); Fernando Martín Peña; Neil McGlone, Frank Herrebout e Leo Van Maaren; Filippo Cinti, Daria Klimenko, Olga Strada, Agostino Pinna, Danilo Costanzi, Italo Fantauzzi (Ambasciata italiana a Mosca); Federico González Perini (Ambasciata italiana a Buenos Aires); Bernardo Bergeret (INCAA); Loris Ori; Anna Maria Pellegrini, Maurizio Baroni, Simona Esposito

Cinema Arlecchino: Giorgio Ferrero, Francesca Pellegrini, Gianluca Cavallo, Paolo Bassi, Manuele Merini
Cinema Jolly: Giorgio Gambetti, Enrico Baraldi, Fabrizio Caravona, Carolina Rotato Guarienti Sala Auditorium (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento delle Arti); Giuseppina La Face, Massimo Vaccari, Bruno Soro, Michela Forgia, Giuseppe Mariani, Monica Passarini, Daniela Fodale, Azzurra Immediato, Eugenia Fabbri

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff di / *Our warmest thanks for their professionalism and collaboration to the staff of*: Fondazione Cineteca di Bologna, Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, Laboratorio L'Immagine Ritrovata, Settore Cultura e Settore Turismo del Comune di Bologna, Bologna Welcome; e allo staff e ai proprietari di / *and to the staff and the owners of*: Cinema Arlecchino e Cinema Jolly. Ringraziamo anche i funzionari di / *We would also like to thank* Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Direzione Generale per il Cinema, Regione Emilia Romagna – Assessorato alla Cultura, Programma Europa Creativa Media dell'Unione Europea, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Fondazione Carisbo, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare / *without whom this festival would not be possible*

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai Sostenitori Il Cinema Ritrovato *We would like to extend our warmest thanks to* Il Cinema Ritrovato's *Supporters*

Sostenitori Pola Negri *Pola Negri Supporters*

Matthew H. Bernstein, Natalie Bond Bernstein, Shivendra Singh Dungarpur, Christoph Huber, Nicola Mazzanti, Paolo Mereghetti, Olaf Möller, Peggy Parsons, David Stenn, Katie Trainor, Cynthia Walk

Sostenitori Marlon Brando *Marlon Brando Supporters*

Antti Alanen, Natacha Aubert, Aldo Bernardini, Oksana Bulgakowa, Robert Byrne, Michael Campi, Elena Dagrada, Federica Dini, Hervé Dumont, Scott Foundas, Caroline Fournier,

Geoffrey Gardner, Martin Girod, Nina Goslar, Karola Gramann, Kate Guyonvarch, Sam Guyonvarch, Bob Heiber, Ute Holl, Peter Hourigan, Rolf Jahn, Clyde Jeavons, Charlie Keil, Frank Kessler, Lucien Logette, Martin Loiperdinger, Lucia Manganaro, Claire-Lise Mayor Aubert, Milja Mikkola, Stefano Moretti, Patrick Moules, Anna Nataloni, Anthony Nield, Lisa Patti, Carrel Pierre, Pauline Pilain, James Quandt, Roy Rajendra, Tony Rayns, Anna Luisa Ruoss Girod, Costanza Salvi, Josh Siegel, Somon Taaffe, Libreria Trame, Casper Tybjerg, Kristel Vandenbrande, Marc Wehrlin, Adrian Wood, Peter Wyeth, Ann-Kristin Westerberg, Maria Wyke, Ela Wysocka, Matteo Zacchetti

I volontari del Cinema Ritrovato 2016

Il Cinema Ritrovato 2016 Volunteers

Ringraziamo di cuore tutta la squadra di volontari che ha offerto tempo e passione alla nostra causa e ha reso migliore Il Cinema Ritrovato / *We deeply thank our great team of volunteers who offered us time and passion and made Il Cinema Ritrovato a better place to be*

FIAF Congress e Symposium

Valentina Corona, Alison Julia Forest, Valeria Polidoro, Margherita Simi, Sara Tortolato, Giovanna Ziello

Ufficio ospitalità / *Guest Office*

Enrica Campisi, Vanna Lisa Coli, Chiara D'Agostino, Lidya Demirsoy, Chloe Folens, Silvia Fontana, Elena Frassinetti, Valentina Giunchi, Valerio Greco, Eloise Le Priol, Chiara Lenzi, Maria Chiara Lupo, Paola Magnani, Camilla Marchioni, Sasha Mather, Valeria Morabito, Nika Petkovic, Michela Pusterla, Silvia Serrazanetti, Manuela Vincenzi

Segreteria / *Secretariat*

Monia Casalini, Elena Chiapparini, Maria Letizia Cilea, Carolina Giada Coriani, Vera D'Aiello, Monica Iaboli, Sofia Radin

Autisti / *Drivers*

Greta Badolato, Lorenzo Bitti, Filippo Bonora, Giuseppe Catania, Riccardo Dozzo, Claudio Dutto, Monica Marcotulli, Massimo Mastrogiovanni, Marco Nenzioni, Piero Pagliarini, Parisi, Michael Piscopo Filippi, Viviana Selleri, Davide Sberna, Edoardo Testa, Davide Troncosi, Paola Zaffiri

Promozione e Comunicazione / *Promotion and Communication*

Marta Andreoni, Federico Cesare Aramu, Mariangela Bartollino, Beatrice Battarra, Maddalena Bernardi, Laura Boresi, Laura Brache, Federica Brigo, Sandra Caddeo, Susanna Carpano, Anna Casula, Chiara Cataldo, Martina Coletta, Giulio Valerio Corbelli, Silvia Daniela Costantini, Federica Cracchiolo, Alfredo De Pasquale, Fabiana Del Borrello, Mattia Depalo, Noemi Di Giacomo, Ibtissam El Gana, Sara Facchini, Elena Fogli, Lucia Galfo, Sofia Gennari, Claudia Gioia, Silvia Iannamico, Nadia Kherrati, Miikkael Kukkula, Francesco

Lallo, Sabrina Lazzarini, Lavinia Lopez, Antea Magno, Tommaso Mammone, Giulio Mantia, Xiangqi Meng, Nastja Mezek, Enrico Montanari, Matilde Morara, Jacopo Moretto, Maria Lidia Mota Cunha, Lucia Naval, Elena Sofia Pasti, Angela Pinta, Nicolò Piovano, Andrea Ponzecchi, Annalaura Puggioni, Rebecca Puzzi, Paolo Radin, Rocco Romani, Gabriella Ruggero, Veronica Sassaroli, Silvia Zoppis

Piazza Maggiore

Riccarda Amigoni, Stefania Arrivabene, Silvia Battocchio, Maddalena Bianchi, Enrico Bifulco, Maria Francesca Carboni, Alessio Casella, Clelia Casiello, Salvatore Cataudella, Daniele Chieppa, Giulio Contino, Dario Costantini, Paolo D'Andrea, Francesco De Vita, Elisa Di Blasio, Andreas Faccioli, Aurora Fanetti, Lucia Ferretti, Silvia Franco, Barbara Gileno, Valentina Girelli Consolaro, Tommaso Giunti, Laura Gutiérrez Florez, Francesca Iacobo, Giovanna Maccari, Ilaria Magri, Margherita Malaspina, Monica Mandreoli, Tommaso Manferdini, Noemi Marilungo, Lucia Martinelli, Maria Vittoria Massimo, Lapo Mazzanti, Luca Mazzone, Eleonora Muzzi, Sofia Nadalini, Andrea Panadori Cino, Valentina Parrilli, Margherita Peluso, Silvia Pezzati, Paolo Pirani, Giorgia Pistan, Marina Porcheddu, Giulia Prenna, Martina Maria Ragusa, Francesca Raimondo, Mattia Ricotta, Anna Ripa Di Meana, Domenico Rizzo, Riccardo Sabatini, Giuseppe Saporito, Chiara Saretta, Sheri Shahaj, Silvia Sitta, Alina Sodano, Simone Spitaleri, Francesca Sticchi, Anna Tufano, Viviana Venga, Lisa Wehrstedt, Giulia Zatti

Staff di sala e piazzetta Pasolini / *Theatre and Piazzetta Pasolini Personnel*

Veronica Antonelli, Ilona Babkina, Federico Benuzzi, Dafne Berdini, Giuditta Bignami, Alessandra Busilacchio, Laura Cabezas Vega, Isabella Calderoni, Giulia Cali, Davide Campanella, Alberto Candiani, Gianluca Caprara, Nicoletta Carpentieri, Grazia Maria Casaretti, Filippo Cerri, Maria Giovanna Chiappelli, Alessio Chiappi, Margherita Cirulli, Corrado Consiglio, Alessandro Conte, Valeria Coppeta, Cecilia Cristiani, Silvia Dalle Luche, Paolo Antonio D'Andrea, Giuseppina De Angelis, Maria Diurno, Renata Fai, Marco Filini, Maria Chiara Franceschelli, Camilla Fregonese, Costanza Fucili, Martina Garufi, Serena Gattari, Ylenia Giada, Manuela Guglielmi, Anna Kramek, Michele Leombruni, Maria Elena Loria, Maria Elena Lorrai, Giovanna Maccari, Francesca Mambelli, Daniele Marazzani, Giacomo Marcheselli, Andrea Marino, Roberta Martinelli, Annalisa Mercurio, Elena Minissale, Paola Moschella, Sara Musiani, Lara Nobili, Jacopo Oleandri, Laura Elena Pascu, Raffaella Perri, Matilde Pieraccini, Giulia Poluzzi, Alessandra Pontorno, Alice Raffaelli, Mariapaola Regano, Alessia Romano, Miriam Sadowska, Andrea Vincenzo Sallustio, Roberta Tomasetti, Claudia Vecci

Mostra mercato dell'editoria cinematografica /

Film Book Fair

Suzanne Aurili, Sara Di Lieto, Federica Fugnitto, Brigitta Loconte, Monica Marcasciano, Nicola Masella, Stefania Monge, Blanka Nadaï, Charlotte Oddo, Anna Speyart, Maxwell Rumble, Viktor Staudt

Ufficio stampa / *Press Office*

Alessandro Zanchi

Web-site

Alessandro Fronterre, Emanuele Montagni, Alessandra Testa, Elena Turrini, Serena Veneziani
Comunicazione e social network / *Communication and Social Network*
Lucia Bottegato, Susanna Busatta, Otilia Cobzaru, Noemi Verrina
Europa Cinemas
Tiziana Moretti

Masterclass

Daria Achilli, Francesco Spagnol, Maria Valentina Giura, Giulia Piccolo

Didattica / *Educational Activities*

Camillo Acanfora, Cristina Adinolfi, Tiziana Moretti, Francesca Neri, Denise Penna, Lucia Tiberini
Allestimento Piazza / *Piazza set-up*
Franco Bernardi, Camilla Curioni, Giulia Grandi, Dario Pagano, Luca Ruberté, Eugenio Salamone,

L'Immagine Ritrovata

Chiara Gonzi, Augusta Lanzafame, Daniela Scanu, Cenjing Shi, Salomé Sulaberidze, Eleonora Toselli

LEGENDA

[traduzione letterale / *literal translation*];

T. it.: titolo italiano / *Italian title*;

T. int: titolo internazionale / *International title*;

T. ing.: titolo inglese / *English title*;

T. alt.: titolo alternativo / *alternative title*;

Sog.: soggetto / *story*;

Scen.: sceneggiatura / *screenplay*;

F.: fotografia / *cinematography*;

M.: montaggio / *editing*;

Scgf.: scenografia / *set design*;

Mus.: musica / *music*;

Ass. regia: assistente alla regia / *assistant director*;

Int.: interpreti / *cast*;

Prod.: produzione / *production*;

L.: lunghezza / *length* (l. orig.: lunghezza originale / *original length*);

D.: durata / *running time*;

f/s: fotogrammi al secondo / *frames per second*;

Bn.: bianco e nero / *black and white*;

Col.: colore / *color*;

Da: provenienza / *from*

INDICE

CONTENTS

Presentazione / Introduction	11
Gian Luca Farinelli	
FIAF – 72° Congresso / <i>FIAF – 72° Congress</i>	18
Lumière! L'invenzione del cinematografo	24
 LA MACCHINA DEL TEMPO / THE TIME MACHINE	
1896. Cinema anno uno / <i>1896. Year One of Cinematography</i>	28
Cento anni fa: 30 film del 1916 / <i>A Hundred Years Ago: 30 Films from 1916</i>	46
Marie Epstein, Cineasta / <i>Marie Epstein, Cinéaste</i>	86
 LA MACCHINA DELLO SPAZIO / THE SPACE MACHINE	
The Film Foundation's World Cinema Project	100
Un'altra storia del cinema argentino / <i>An Alternate History of Argentine Film</i>	108
Tarda primavera. Un nuovo sguardo sul cinema del disgelo (Seconda parte: Crepuscolo) <i>Last Spring. Looking Anew at the Cinema of the Thaw (Part Two: Dusk)</i>	120
Armoniosa ricchezza. Il cinema a colori in Giappone (Seconda parte) <i>Richness and Harmony. Colour Film in Japan (Part Two)</i>	132
Il cinema cubano, una storia di sognatori / <i>Cuban Cinema, a Story of Dreamers</i>	146
Golestan Film Studio, tra poesia e politica / <i>Golestan Film Studio, Between Poetry and Politics</i>	154
 IL PARADISO DEI CINEFILI / THE CINEPHILES' HEAVEN	
Technicolor & Co.	162
I colori del Cinema Ritrovato 2016 / <i>Il Cinema Ritrovato's Colours 2016</i>	177
Ritrovati e Restaurati / <i>Recovered and Restored</i>	193
Progetto Keaton / <i>The Keaton Project</i>	270
Progetto Chaplin / <i>The Chaplin Project</i>	278

Omaggio a Marlon Brando / <i>Tribute to Marlon Brando</i>	284
Universal Pictures: gli anni di Laemmle Junior / <i>Universal Pictures: the Laemmle Junior Years</i>	302
Jacques Becker - L'idea stessa di libertà / <i>Jacques Becker - The Very Idea of Freedom</i>	318
Mario Soldati, uno scrittore a Cinecittà / <i>Mario Soldati, a Writer at Cinecittà</i>	332
Documenti e documentari / <i>Documents and Documentaries</i>	344
Il Cinema Ritrovato Kids & Young.....	360

NON SOLO FILM / NOT ONLY FILMS

I musicisti / <i>The Musicians</i>	369
Anselmo Ballester. Pioniere dei pittori del cinema <i>Anselmo Ballester. Pioneer of Film Painter</i>	373
Il Cinema Ritrovato Dvd Awards - XIII edizione / <i>Il Cinema Ritrovato Dvd Awards - 13th edition</i>	374
XIV Mostra mercato dell'editoria cinematografica/ <i>14th Il Cinema Ritrovato Book Fair</i>	377
Libri sotto le stelle.....	377
Il cinema che legge / <i>Reading Icons</i>	378
Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2016	379
Seminario ACE in collaborazione con il progetto ABCinema <i>ACE Workshop in Cooperation with the ABCinema Project</i>	380
Europa Cinemas.....	381
InMICS (International Master in Composition for the Screen).....	383
European Film Forum.....	384
Indice dei film / <i>Film Index</i>	393
Indice dei registi / <i>Directors Index</i>	396



Albert Samama Chikli, Veduta aerea di Tunisi scattata dalla prima ascensione in mongolfiera
sul continente africano, 23 aprile 1909, Cineteca di Bologna / Fondo Albert Samama Chikli

PRESENTAZIONE

Introduction

Dopo molti anni di glamour, la faccia di pietra di Keaton è il nostro trentesimo manifesto. Il suo sguardo ipnotico, che sembra scrutare dentro ognuno di noi, ci ricorderà l'impresa avviata un anno fa con la Cohen Collection, il restauro della sua opera, il Buster Keaton Project. Provate anche voi ad uscire dal campo visivo di Buster. Impossibile!

Houdini

L'immagine di Houdini che si fa incatenare, chiudere in un baule e che poi, incatenato, viene immerso nell'acqua, mi è spesso tornata a mente in questi mesi. Non è facile organizzare, nello stesso tempo, un festival come Il Cinema Ritrovato, il Congresso della Fiaf e una grande mostra sui Lumière. Dimenticavo, tutto senza extra budget....

Non è ancora chiaro se la sera del 2 luglio saremo riusciti a riemergere dall'acqua. Se ci riusciremo sarà perché alla Cineteca di Bologna e al Cinema Ritrovato lavorano solo persone straordinarie, che credono nel valore sociale della cultura, delle cose ben fatte. Tante donne, tanti uomini sono stati fondamentali in questi trent'anni, molti di loro (Vittoria, Hoos, Piero, Fred, Vittorio, Carlo, João, Peter) purtroppo non ci sono più, ma il loro ricordo prezioso rimane con noi, ci accompagna. Se questo grande festival a piccolo budget si realizza è perché, dal primo anno, abbiamo goduto della generosità di una comunità di amici che con i loro suggerimenti, con il loro sostegno, con la cura di rassegne e omaggi, ci hanno aiutato a definirne l'identità; e poi c'è il pubblico (*notre clientele*, come scherzosamente diceva Peter von Bagh), sempre più numeroso e vitale, da subito molto internazionale, vero protagonista, vera anomalia nel panorama sempre più provinciale dell'Italia e dei festival italiani.

Consigli per affrontare il programma

Un festival con quasi 500 film in otto giorni richiede molto lavoro per la squadra che lo fabbrica, ma anche da parte del pubblico. Un consiglio, prendetevi un'ora per guardare il catalogo. Sono sicuro che ne sarete soddisfatti, nessun festival al mondo ha un catalogo così bello.

Il programma intreccia diciannove sezioni. Lo si può leggere orizzontalmente e trovare, nella stessa sala e alla stessa ora, giorno per giorno, il film della sezione che state seguendo. I film più rari e importanti hanno repliche in orari e giorni diversi. Ma attenzione, i programmi della sala blu del

After years of glamour, the symbol of our thirtieth edition is Buster Keaton's stony face. His hypnotic gaze seems to peer into our souls, and it reminds us of the journey we embarked on last year with the Cohen Collection restoring his oeuvre: the Buster Keaton Project. You can try to get out of Buster's eyesight, but you will be foiled at every turn!

Houdini

Over recent months I have been haunted by the image of Houdini chained and locked in a trunk underwater. It was no small feat simultaneously organizing a festival like Il Cinema Ritrovato, the FIAF Congress and a major exhibition about the Lumière brothers. And how could I forget, all without any extra budget....

*As I write, it still is not clear whether we will have resurfaced by the evening of July 2. If we do, it is because the people who work for Cineteca di Bologna and Il Cinema Ritrovato are extraordinary – they believe in the social value of culture and of doing things well. So many women and men have played a crucial role over the past thirty years, many of whom (Vittoria, Hoos, Piero, Fred, Vittorio, Carlo, João and Peter) unfortunately are no longer with us, though their memory will always keep us company. If this great festival comes to life despite its small budget, it is because, ever since its first edition, we have been blessed with the generosity of a community of friends who have helped us shape the festival's identity with their suggestions, support and curatorship. And then there is our audience (*notre clientele*, as Peter von Bagh used to joke), larger and livelier every year, international from the outset, a true star and true anomaly considering the provincialism of Italy and its festivals.*

Advice about What to See

A festival with almost 500 films in eight days demands a lot from the team creating it but also from its audience. My advice: spend an hour reading the catalogue first. You will not be disappointed, I guarantee it. No other festival in the world has a catalogue as magnificent as ours.

The programme weaves together nineteen sections. By reading the programme horizontally you will find day by day the film of the section you are following, in the same theater at the same time. Rare and important films will be screened more than once with different showtimes on different days. Take care

Lumière, curati da Mariann Lewinsky, vanno letti anche verticalmente, perché ogni giorno propone un tema diverso, che si sviluppa di film in film.

Seguite le proposte dei curatori delle varie sezioni. Tra loro ci sono varie generazioni di cinefili e studiosi, da Peter Bagrov a Olaf Möller, da Ehsan Koshbakht a Alexander Jacoby, da Johan Nordström a Bernard Eisenschitz, da Emiliano Morreale a Fernando Martín Peña, a Edgardo Cozarinsky, intellettuale, scrittore, cineasta argentino, *cinéophile* colto ed ironico; mi soffermo su di lui perché da molti anni mancava al Cinema Ritrovato, gli sono particolarmente grato per la retrospettiva dedicata al cinema argentino, che dopo la selezione di quest'anno non sarà più, per molti di noi, un arcipelago inesplorato.

Seguite altresì le tracce di relazioni evidenti o discrete. Il 30 giugno è la giornata dedicata a Francis Ford Coppola, con due film della sezione Marlon Brando (*Padrino* e *Apocalypse Now Redux* nella versione 35mm Technicolor) e con il documentario di Michele Russo sulla famiglia Coppola, da Bernalda all'America, storia di integrazione, di musica, di cinema. Un film prezioso, una grande storia sconosciuta. O ancora. Pochi sono i film che hanno saputo raccontare la fine della più longeva cultura umana, quella contadina. Ne presentiamo due perfetti, *Goupi Mains rouges* e *L'albero degli zoccoli*. E scopriamo che cineasti lontani come Becker e Olmi avevano in comune un grande amico, Mario Soldati, al quale Il Cinema Ritrovato 2016 dedica una rassegna: uno dei maggiori scrittori e giornalisti italiani del Novecento, cineasta dalla carriera breve ma costruita, con coerenza stilistica, intorno a uno sguardo umanista e a un talento finissimo per l'adattamento letterario (Fogazzaro, Moravia, Graham Greene).

Le proiezioni in Piazza Maggiore si aprono con *Amarcord* e si chiudono con *Fat City*, due tra i più grandi film a colori degli anni Settanta. E nel programma, non dichiarato, c'è anche un omaggio agli Huston padre e figlio: di Walter mostreremo la grande interpretazione in *A House Divided*; di John, oltre a *Fat City*, girato a 66 anni con la mano di un ragazzino della New Hollywood, presentiamo il restauro di *Beat the Devil*, girato a Ravello, sceneggiato da Truman Capote, sesto film della coppia Huston-Bogart.

Un tema 'etico', se così vogliamo dire, soprattutto percorre e sostiene il festival. Il 60% dei film presentati saranno in pellicola. Perché, quando è possibile, continuiamo a preferire la proiezione in pellicola al DCP. E come era facile prevedere (dopo l'esempio del vinile), e come la Kodak aveva annunciato al convegno bolognese dell'anno passato, la pellicola sta tornando. I due premi principali dell'ultimo festival di Cannes, *I, Daniel Blake* di Ken Loach e *Juste la fin du monde* di Xavier Dolan, sono stati girati in pellicola. Tra le proiezioni 35mm del Cinema Ritrovato, segnalò le tre serate in Piazzetta Pasolini con il proiettore a carboni, la sezione dedicata al Technicolor, con rarissime copie vintage (alcune provenienti dalla collezione personale di Martin Scorsese),

though, the programme at Lumière Cinema's blue theater, curated by Mariann Lewinsky, should also be read vertically; each day a specific theme is explored across several films.

Follow the selections made by the curators of each section. They represent generations of cinephiles and scholars: from Peter Bagrov to Olaf Möller, from Ehsan Koshbakht to Alexander Jacoby, from Johan Nordström to Bernard Eisenschitz, from Emiliano Morreale to Fernando Martín Peña and Edgardo Cozarinsky. An Argentine intellectual, writer, filmmaker and knowledgeable and ironic cinéophile, Cozarinsky has not participated in Il Cinema Ritrovato for many years, and I am especially grateful to him for being back and for the retrospective on Argentine film, which will no longer be unexplored territory for many of us after viewing this year's selection.

You can also follow discrete or discernible connections. June 30 is devoted to Francis Ford Coppola with two films in the Marlon Brando section (The Godfather and Apocalypse Now Redux) and Michele Russo's documentary on the Coppola family, from Bernalda to America, a story of integration, music and cinema. A wonderful movie about a great unknown story. One more connection. Very few films have successfully depicted the end of one of humanity's most enduring cultures: peasant culture. We are screening two of them, Goupi Mains rouges and L'albero degli zoccoli. We discovered that these two distant filmmakers, Becker and Olmi, had a great friend in common, Mario Soldati, to whom Il Cinema Ritrovato 2016 devotes an entire section. One of the most important Italian writers and journalists of the twentieth century, Soldati was also a filmmaker with a brief but structured career. His work is marked by consistency in style, a humanist perspective and a genuine talent for literary adaptation (Fogazzaro, Moravia and Graham Greene).

Screenings in Piazza Maggiore will begin with Amarcord and end with Fat City, two of the greatest color films of the 1970s. Our programme includes an undeclared tribute to father and son Walter and John Huston: we will show Walter's amazing performance in A House Divided; in addition to John's Fat City, shot at the age of 66 but with the flair of a New Hollywood kid, we are presenting the restoration of Beat the Devil: filmed in Ravello with a screenplay by Truman Capote, it was the sixth Huston-Bogart movie.

What we could call an 'ethical' choice is an integral part of the festival. Sixty percent of the movies we are showing are on film. Whenever possible, we still prefer film screenings to DCP. It was not hard to predict (following the example of vinyl) that film would make a comeback, just as Kodak had announced at the Bologna conference last year. Two prize-winners at the last Cannes Film Festival, Ken Loach's I, Daniel Blake and Xavier Dolan's Juste la fin du monde, were shot on film. Il Cinema Ritrovato's 35mm screenings include three evenings in Piazzetta Pasolini with a carbon arc projector as well as a section on Technicolor with rare vintage prints (some from Martin Scorsese's personal collection). This section is complemented

arricchita quest'anno da una *séance* nella quale l'Academy Archive mostrerà rari test di reference, che servivano per sviluppare le copie in serie; tra questi titoli, entrati nell'Olimpo della storia del colore, film di Hitchcock, Sirk, Ford, Vidor e Hawks. Gli eventi saranno la proiezione in Piazza Maggiore della copia Technicolor 35mm di *Band Wagon* e la proiezione al Lumière di una copia 35mm, stampata direttamente dal negativo nitrato, di *Flesh and the Devil*.

Il colore del cinema, la sua storia, sarà l'altro tema ricorrente: dai film Lumière della collezione Auboin-Vermorel al fragile e commovente Kinemacolor, dagli Autochrome esposti nella mostra *Lumière!*, da *White Paradise* ai film dipinti e graffiati negli anni Cinquanta da Albert Pierru: i colori del cinema sono quest'anno la strada principale del festival.

L'ambizione del cinema

Il programma parla della forza innovativa del cinema. Che fin dagli inizi ha avuto una pessima reputazione come non-arte, come industria che corrompeva i gusti e rendeva le masse ancora più cretine, come strumento di propaganda del fascismo e dei dittatori. Ma che è anche stato, fin dall'inizio, una zona di utopia realizzata, di cultura accessibile a tutti, internazionale, non-nazionalista, capace di creare una comunità sovra-temporale e sovra-nazionale, una zona dove ognuno di noi trova specchi e storie che sono strumenti per capire noi stessi come esseri umani, con le nostre sofferenze, emozioni, con il nostro proprio destino.

La bellezza delle vedute Lumière ci lascia stupefatti e ci rapisce. Sono le prime immagini in movimento che ritraggono il mondo, e ce ne restituiscono una visione straordinariamente potente e bella. I Lumière sono stati capaci di offrire un'immagine degli uomini e della terra positiva e gioiosa; le tante immagini liete che ritraggono la loro famiglia non sono che un'anticipazione della felicità (*le bonheur*) che (pensavano) stava per travolgere il mondo e alla quale lavoravano attivamente con le loro continue invenzioni. L'ambizione, la spinta continua a ricercare, a superarsi, fa parte del Dna del cinema: se visiterete la mostra *Lumière!* (che per la prima volta esce dalla Francia) vedrete come Auguste e Louis, pur consapevoli del valore della loro scoperta, cercarono, immediatamente, di ottenere di più, il colore, il 70mm, il Fotorama, il 3D. E intanto, scoprirete nel programma dedicato alla prima stagione del cinema, le vedute realizzate nel 1896 dall'American Mutoscope utilizzavano una pellicola più larga, 68mm, e i film hanno sullo schermo una nitidezza e una qualità di dettaglio, diremmo oggi, iperrealista...

Nella sezione Ritrovati e Restaurati muti viene presentata la prima versione cinematografica di *Quo Vadis?*: il romanzo di Henryk Sienkiewicz in 65 metri, poco più di un minuto. Il cinema non conosce limiti e, spesso, corre più avanti del suo tempo, anche su grandi questioni sociali: nella sezione 1916 potrete vedere *Half-Breed* di Allan Dwan, dove la sceneggia-

by a unique experience: the Academy Archive will show rare reference tests used for developing prints in series; among the titles are works by Hitchcock, Sirk, Ford, Vidor and Hawks that have made the hall of fame of color film. We have two events lined up with a screening in Piazza Maggiore of a Technicolor 35mm print of *The Band Wagon* and a screening at the Lumière Cinema of a 35mm copy of *Flesh and the Devil* printed directly from the nitrate negative.

The color of film and its history are another recurring theme: the Lumière films from the Auboin-Vermorel collection, fragile and moving Kinemacolor, Autochrome pictures in the Lumière! exhibition, *White Paradise* and the films scratched and painted in the 1950s by Albert Pierru. This year's festival focuses like never before on the colors of film.

The Ambition of Cinema

The festival's programme represents the innovative power of film. Since the beginning, cinema had an awful reputation as a non-art, an industry corrupting taste and making the masses stupid, and an instrument of propaganda used by fascists and dictators. At the same time, cinema has also been a kind of utopia ever since its inception. It is culture that is accessible to everyone. It is international and non-nationalist, creating a supra-temporal and supra-national community. Film is where each one of us can find stories that help us understand ourselves as human beings with our own pain, emotions and destiny.

The sheer beauty of the Lumière films will amaze you. They are the first moving images capturing the world, and they let us experience an extraordinarily powerful and beautiful vision of it. The Lumière brothers offered a positive and joyful image of mankind and the earth; the myriad happy images of their family were nothing less than a preview of the happiness (*le bonheur*) that (they thought) was about to take over the world and which they actively worked on with their endless inventions. Ambition and the constant drive to innovate and improve are part of cinema's DNA: if you visit the Lumière! exhibition (which leaves France for the first time), you will see how Auguste and Louis, though aware of their invention's value, immediately sought more: color, 70mm, Fotorama and 3D. Our section devoted to the first film season will delight you with movies made in 1896 by American Mutoscope using wider 68mm film, and on screen they have a clarity and quality of detail we would call hyperrealistic today...

Recovered & Restored (silent film part) includes the first film version of *Quo Vadis?*: Henryk Sienkiewicz's novel in 65 meters, just under a minute. Cinema knows no bounds and often is ahead of its time, even regarding important social issues: in the section on 1916 you can see Allan Dwan's *The Half-Breed* with screenwriter Anita Loos' adaptation of a courageous novel and a young Douglas Fairbanks starring as the biracial son of a seduced and abandoned Native American woman. A film criticizing racism and hypocrisy. During the silent film

trice Anita Loos adatta per lo schermo un romanzo coraggioso e scomodo, protagonista il giovane Douglas Fairbanks nel ruolo d'un mezzosangue figlio d'una nativa americana sedotta e abbandonata. Un film che condanna il razzismo e l'ipocrisia. Le donne, sceneggiatrici, attrici, registe, già in epoca muta (da Marie Epstein a Fabienne Fabrege, da Zoja Barancevic a Diana Karenne) sono pioniere di istanze che si sarebbero poi faticosamente compiute molti decenni dopo. Ma il programma è costellato di grandi film socialmente coraggiosi: da *The Kid* a *Tempi Moderni*, da *Die Letzte Chance* di Leopold Lindtberg, che nel 1945 pone alla Svizzera e al mondo il tema dell'accoglienza di coloro che scappano dalla furia nazifascista, a *El puño de hierro*, 1927, di Gabriel García Moreno, film muto messicano (un patrimonio al 90% perduto) che parla di droga e delle sue conseguenze sulle persone, fino a *Déjà s'envole la fleur maigre* di Paul Meyer, uno dei più grandi film sull'emigrazione e sull'impossibilità dell'integrazione, un film dove le vittime, gli emigrati, siamo noi italiani.

L'aria del tempo

Da subito, come Langlois e Renoir raccontano nel bellissimo *Lumière* (Francia, 1968) di Eric Rohmer, gli inventori del Cinematografo non solo riprendono la realtà, ma riescono a cogliere gli aspetti più profondi della loro epoca. Scelgono cosa filmare in una città. Riprendono quando il sole è allo zenith. Scelgono l'inquadratura, poi è la vita che improvvisa. Per la prima volta si vede la società com'è, non come vuole essere rappresentata. Tutto è là, anche l'imponderabile. La macchina del tempo del Cinema Ritrovato ci dà molti esempi dell'imponderabile, di film che potevano esistere solo in quel dato momento.

I quattro documentari di Robert Drew su John Fitzgerald Kennedy, girati dal 1960 al 1964, sono documenti irripetibili su quel momento della storia del Novecento, ma fondano anche un nuovo sguardo del documentario. *Les Portes de la nuit* (1946) è l'ultimo film del trio Carné Prevert Kosma. Sarà un fiasco, eppure ci sono poche opere che raccontano così bene l'oscurità, la doppiezza, il dolore della fine di una guerra che aveva segnato il tessuto umano e sociale della Francia. I film russi del 1916 rappresentano le ultime straordinarie immagini della stagione del cinema zarista e sono al contempo il canto del cigno dell'epoca imperiale. *King of Jazz* di John Murray Anderson è un monumento all'età nuova, al cinema parlato, cantato, ballato; Bing Crosby vi compare per la prima volta, le scenografie, ispirate all'art deco, sono talmente smisurate da esser già un annuncio del pop. Il musical è alle porte, ma il cinema non è ancora pronto a farne una lingua totalmente sua.

Tutta la rassegna sugli anni di Carl Laemmle jr, resa possibile dal lavoro di NBC Universal, respira l'aria del tempo e ci fa scoprire opere (di autori come Leni, Stahl, Fejos,

era women screenwriters, directors and actresses (from Marie Epstein to Fabienne Fabrege, from Zoja Barancevic to Diana Karenne) were pioneers working for causes which would become the central social issues of the new century.

In reality, important socially-courageous films can be found throughout our programme: from The Kid to Modern Times, from Leopold Lindtberg's Die Letzte Chance, which in 1945 exposed Switzerland and the world to the importance of admitting people fleeing from Nazism, to Gabriel García Moreno's El puño de hierro (1927), a Mexican silent film (a 90% lost legacy) that talks about drugs and its human consequences, to Paul Meyer's Déjà s'envole la fleur maigre, one of the greatest films about migration and the impossibility of integration, a film in which the victims, the migrants, are Italians.

The Air of the Times

As Langlois and Renoir explain in Eric Rohmer's wonderful Lumière (France, 1968), the inventors of the cinematograph filmed their contemporary reality and also captured the most profound qualities of their time. They chose what to film in a city. They shot when the sun was at its zenith. They chose the camera angle and then let life happen. For the first time ever, society was shown as it was and not as it wanted to be depicted. It's all there, even the unexpected.

Il Cinema Ritrovato's time machine offers us many examples of the unexpected, in other words, films that could only have happened at that very moment.

Robert Drew's four documentaries on John Fitzgerald Kennedy, filmed between 1960 and 1964, are unrepeatable. They are documents about that moment of twentieth-century history, but they also generated a new documentary perspective. Les portes de la nuit (1946) was the last film with the trio of Carné, Prevert and Kosma. It was a fiasco, and yet there are few films that offer such a compelling portrait of darkness, falseness and the pain at the end of a war that had left an indelible mark on France's human and social fabric. The Russian films of 1916 are the extraordinary last images of czarist cinema and the swan song of the imperial age. John Murray Anderson's King of Jazz is a monument to a new era with a talking, singing and dancing movie; Bing Crosby made his first film appearance in it, and the picture's Art Deco-inspired sets are so oversized that foreshadow Pop Art. Musicals were knocking on the door, but cinema was not ready to totally speak their language.

The whole section on the Carl Laemmle Jr.'s years at Universal, made possible by NBC Universal, bespeaks a different age and dazzles us with works (by directors like Leni, Stahl, Fejos, Wyler, Cahn and Whale) filled with a freedom that would be out of the question with the Hays Code.

It will be wonderful to listen to Bernardo Bertolucci talk about his memories of Marlon Brando, the definitive modern actor who ushered in new tensions and deep changes. One-Eyed Jacks was the only film Brando directed; it was an atypical

Wyler, Cahn, Whale) percorse da una libertà che l'arrivo del Codice Hays avrebbe reso impossibile.

Sarà bello ascoltare Bernardo Bertolucci e i suoi ricordi su Marlon Brando, l'attore moderno per eccellenza, che portava su di sé l'arrivo di inquietudini nuove, l'annuncio di cambiamenti profondi. *I due volti della vendetta* (*One-Eyed Jacks*) è l'unico film che ha diretto, western atipico, divorato da un fuoco nuovo, che anticipa trasformazioni di Hollywood e dei suoi autori (e forse proprio per questo il film è così amato da Scorsese e da Spielberg). Mentre Jacques Becker, spiega Bernard Eisenschitz, era così in anticipo rispetto alla sua epoca, da essere più vicino ai giovani *cinéphile* che si preparavano a sconvolgere le tradizioni, che ai cineasti suoi coetanei.

Memorias del subdesarrollo si svolge tra la fallita invasione della baia dei Porci (aprile 1961) e la crisi dei missili cubani (ottobre 1962). La rivoluzione è avvenuta, ma il protagonista non ha capito quello che sta avvenendo. Tomás Gutiérrez Alea realizza nel 1968 un film capitale per i cineasti latinoamericani, che vi vedranno un modello nuovo. Nel 1965, *I pugni in tasca* diventa un film immediatamente internazionale, perché, parlando della rovina d'una famiglia emiliana, anticipa l'aria del '68... La versione che presentiamo è stata reintegrata della scena del bacio, che Bellocchio aveva espunto, per prevenire più ampi tagli censorii.

Poi ci sono immagini, stili, concetti che definiscono un secolo. Il Novecento è l'omino che finisce negli ingranaggi, sono Fred Astaire e Cyd Charisse che ballano al Central Park sulla musica di *Dancing in the Dark*, è la divina Garbo fotografata da Bill Daniels.

Il cinema, il mondo

Tra le vedute Lumière del 1896, ce n'è una che mi torna a mente ricorrentemente, *Tigres*. Si vedono due tigri, un inserviente dà loro del cibo. L'inquadratura è piena di sbarre. È un'immagine crudele, perché non si vede quanto sia grande la gabbia. Enorme? Minuscola? Il mondo al tempo dei Lumière era smisurato. Gli aerei, i mezzi di comunicazione hanno rimpicciolito il globo, che attraverso le vedute Lumière torna alla sua grandezza 'naturale', antica. Appena inventato il cinema, i Lumière inviano i loro operatori a filmare il mondo. Da subito il cinema è un'arte internazionale. La retrospettiva Universal ha al suo interno tre film fotografati da Karl Freund, che ci ricordano che senza l'apporto europeo, Hollywood non sarebbe mai diventata la fabbrica dei sogni del mondo intero. Uno dei sogni che abbiamo lungamente condiviso con Peter von Bagh era quello di fare del Cinema Ritrovato un festival che presentasse film provenienti da tutto il mondo, che uscisse dal monopolio occidentale. Quest'anno ci siamo riusciti meglio che mai. Le sezioni dedicate a Giappone, URSS, Cuba, Iran, Argentina, e ai film restaurati dalla World Cinema Project, consentono di avere un'idea molto più ampia del Novecento e dei suoi molti linguaggi.

Western and a new brand of film, anticipating a transformation in Hollywood and its filmmakers (which is perhaps why it is so esteemed by Scorsese and Spielberg). Jacques Becker, according to Bernard Eisenschitz, was so ahead of his time as to be more similar to the young cinéphiles ready to break with tradition than he was to his peers.

Memorias del subdesarrollo takes place between the failed invasion of the Bay of Pigs (April 1961) and the Cuban Missile Crisis (October 1962). The revolution happened, but the main character does not understand what is going on. In 1968, Tomás Gutiérrez Alea made a movie of primary importance for Latin-American filmmakers, who viewed his work as a new model. In 1965, I pugni in tasca immediately became an international film; its depiction of the breakdown of a family in Emilia foreshadowed the atmosphere of '68... The version we are presenting includes the kiss scene that Bellocchio had removed to prevent vast cutting by censors.

Then there are images, styles and concepts that define a century. The twentieth century is the man stuck in the gears of a machine, Fred Astaire and Cyd Charisse dancing in dark and the divine Garbo filmed by Bill Daniels.

Cinema and the World

There is one Lumière film of 1896 I constantly think of: Tigres. We see two tigers and an attendant feeding them. Cage bars fill up the shot. It is a cruel image because we cannot see how big the cage is. Enormous? Tiny? The world at the time of the Lumière brothers was immeasurable. Airplanes and communications have made the globe smaller, but the earth reacquires its 'natural' and ancient vastness with Lumière films. As soon as they had invented cinema, the Lumière brothers sent their operator everywhere to film the world. Film instantly became an international art. The Universal retrospective includes three films photographed by Karl Freund, which remind us that Hollywood would never have become the factory of dreams of the entire world without European input. One of the dreams we shared with Peter von Bagh was to make Il Cinema Ritrovato a festival that freed itself from the confines of the western culture and showcased films from the whole world. This year we have achieved that goal more than ever. The sections on Japan, USSR, Cuba, Iran and Argentina, and the movies restored by the World Cinema Project offer a much vaster vision of the twentieth century and its multitude of languages.

Experimentation: A Modern Taboo

Superficiality flattens our horizons. This programme is an excellent antidote. If you come to Il Cinema Ritrovato, it is because you want to experience depth and intensity. One of the films that struck me most was Les Abysses, the explosive debut work of Nico Papatakis, a filmmaker virtually unknown to Italian audiences (but the reason why Christa Päffgen became 'Nico'). There are many surprising filmmakers, like Karpo Go-

Un moderno tabù, la sperimentazione

La superficialità sembra, ogni anno, appiattare sempre più il nostro orizzonte. Questo programma è un buon antidoto. Se siete al Cinema Ritrovato è perché volete godere delle profondità. Uno dei film che più mi ha colpito è dunque *Les Abysses*, esordio esplosivo di Nico Papatakis, autore pressoché sconosciuto al pubblico italiano (ma è per lui che Christa Päffgen divenne 'Nico'). E ancora autori sorprendenti come Karpo Godina, direttore della fotografia e cineasta sloveno, autore di cortometraggi dove l'osservazione di quella che era la Jugoslavia è riscaldata da una vena ironica, sovversiva, poetica. Come Ebrahim Golestan, scrittore, produttore, regista che diede vita alla più importante produzione d'autore nell'Iran dello Scià, tra il 1961 e il 1971. Come Fourough Farrokhzad, autrice di una sola opera, *La casa è nera*, cortometraggio su qualcosa di indicibile e non ammesso alla vista, i lebbrosi.

Who's Crazy? (1966) di Thomas White è forse il film più sconosciuto e 'ritrovato' del festival. White aveva in mente la libertà dello slapstick e nel film combina la musica di Ornette Coleman con le performance del Living Theater. A proposito di libertà: Valeska Gert, cabarettista nella Berlino degli anni Venti, legata al movimento espressionista, pioniera della danza moderna, ha una filmografia piccola ma eccellentissima, Pabst, Renoir, Siodmak, Fellini, Schlöndorff i registi che l'hanno diretta. La vedremo in due film *So ist das Leben* di Carl Junghans, film comunista realizzato nel 1929 in Cecoslovacchia e nel documentario che Volker Schlöndorff le ha consacrato un anno prima della morte. Avremo il privilegio di ascoltare da Volker i racconti su questa artista esemplare del XX secolo.

Il futuro

Come cento anni fa, viviamo un'epoca di grandi trasformazioni. I film del Cinema Ritrovato ce lo insegnano: per guardare avanti, dobbiamo guardare indietro.

Il Cinema Ritrovato è, prima di tutto, il festival delle cineteche di tutto il mondo. Per festeggiare il nostro anniversario, non potevamo sperare di meglio che ospitare a Bologna l'annuale congresso della FIAF. Se oggi possiamo allestire un programma di questa ricchezza, se possiamo programmare il cinema del passato, è grazie alle cineteche. Se oggi il restauro cinematografico interessa gli aventi diritto di tutto il mondo, questo è reso possibile dagli archivi della FIAF, molti dei quali, per decenni, hanno dovuto lavorare in semiclandestinità per poter salvare intere collezioni. Ad alcune grandi personalità del mondo degli archivi dedichiamo un appuntamento fisso, ogni giorno del festival.

Il primo fine settimana, le cineteche FIAF daranno vita a un simposio che parlerà del futuro degli archivi: come conservare (molti nuovi depositi, anche di nuova concezione, sono in costruzione in tutto il mondo), come esporre (grandi musei dedicati al cinema hanno aperto o stanno per aprire), come e dove programmare.

dina, the Slovenian cinematographer and director who made short films about former Yugoslavia with an ironic, subversive and poetic point of view. Or writer, producer and director Ebrahim Golestan, who made some of the most compelling films in Iran under the Shah between 1961 and 1971. Or Fourough Farrokhzad, who directed just one film, *The House Is Black*, a short film about what no one sees or talks about: lepers.

Thomas White's *Who's Crazy?* (1966) is perhaps the least-known 'rediscovered' film of the festival. White was inspired by the freedom of slapstick and in the film he merged Ornette Coleman's music with performances by the Living Theatre. On the subject of freedom: Valeska Gert, a 1920s Berlin cabaret artist connected to the Expressionist movement and modern dance pioneer, has a small but excellent filmography of works directed by Pabst, Renoir, Siodmak, Fellini and Schlöndorff. We will see her in two films: Carl Junghans's *So ist das Leben*, a communist film made in 1929 in Czechoslovakia, and Volker Schlöndorff's documentary about her made one year before she died. We will have the privilege of hearing Volker's stories about this exemplary artist of the twentieth century.

The Future

Like one hundred years ago, we live in a time of great change. The films of Il Cinema Ritrovato teach us that to look ahead we have to look back.

First and foremost, Il Cinema Ritrovato is the festival of and for film archives around the world. We could not have hoped for a better celebration of our anniversary than with Bologna hosting the annual FIAF Congress. If we are able to put together today a programme of this magnitude, it is because of film archives. If film restoration now concerns the world, we have the FIAF archives to thank. Many of them had to work somewhat clandestinely for decades in order to save whole collections. Each day of the festival will feature an event devoted to some of the great figures of the archive world.

The first weekend, FIAF institutes will gather at a symposium discussing the future of archives: how to preserve (many new storage facilities are being built around the world), how to show (existing and forthcoming film museums), how and where to programme materials.

For Cineteca di Bologna, the future is in film and movie theaters. We count on opening a new cinema next year, Il Modernissimo. It is the ideal continuation of Il Cinema Ritrovato. A theater that opened a century ago and has been closed for a decade, its magical architectural design will make it the perfect place for film, all film, from the Lumières to the present. A unique place for nourishing our passion for what we love.

For this reason we are absolutely delighted to open our festival's thirtieth edition with Bertrand Tavernier's *Voyage à travers le cinéma français*. Books, films, philosophers, historians and artists around the world agree that everyone's duty in this transition from one millennium to the next is to pass on what they

Per noi, Cineteca di Bologna, il futuro passa dalla pellicola e dalla sala cinematografica. Contiamo di inaugurare, l'anno prossimo, una nuova sala, Il Modernissimo, che funzionerà come un'ideale continuazione del Cinema Ritrovato. Una sala inaugurata cent'anni fa, chiusa da un decennio, uno spazio architettonico magico, perfetto per il cinema, tutto il cinema, dai Lumière ad oggi. Un luogo unico, dove rinnovare la passione per quello che amiamo.

Per questo è con molta gioia che apriamo la trentesima edizione del festival con *Voyage à travers le cinéma français* di Bertrand Tavernier. Lo dicono i libri, i film, le opere dei filosofi, degli storici, degli artisti di tutto il mondo, il principale dovere di ognuno, in questo passaggio stretto da un millennio all'altro, è quello di trasmettere quello che abbiamo appreso. Un maestro del cinema come Tavernier lo fa in maniera lucida, colta, semplice e commovente. È come se un amico caro ci raccontasse gli amori della sua vita, i suoi più intimi segreti. Scopriamo un altro Gabin, un altro Renoir, e molti dei film che vedremo nel programma del Cinema Ritrovato. Grazie Bertrand!

Gian Luca Farinelli

have learned. A masterful filmmaker like Tavernier does so in a way that is lucid, intelligent, simple and moving. It is as if a dear friend were to tell us about the loves of his life and share his most intimate secrets. We will discover a different Gabin, a different Renoir, and many of the films we will see at Il Cinema Ritrovato. Thank you Bertrand!

Gian Luca Farinelli



Marlon Brando e Jacques Tati sul set del film *One-Eyed Jacks*

FIAF - 72° CONGRESSO

FIAF - 72° CONGRESS

22-28 giugno 2016 / 22nd-28th June 2016

La Fondazione Cineteca di Bologna è lieta di ospitare la 72^a edizione del Congresso della Fédération internationale des archives du film (FIAF). La Cineteca deve molto alla FIAF e alla generosità degli archivi, e la nostra storia è molto cambiata da quando siamo stati accolti nella federazione nel 1989.

Bologna ha già avuto l'opportunità di ospitare i lavori del congresso nel 1994, oltre alle ultime edizioni della FIAF Restoration Summer School. A ventidue anni di distanza, vorremmo poter rendere partecipi tutti i membri FIAF non solo dei traguardi raggiunti, ma anche delle nuove sfide.

Come già nel 1994, il Congresso si svolge durante Il Cinema Ritrovato, che è di fatto il festival delle cineteche. Non solo perché è organizzato da una cineteca, ma perché il programma non sarebbe possibile senza la collaborazione degli archivi di tutto il mondo. Inoltre, al centro del festival ci sono i grandi temi che attraversano le attività di una cineteca.

Pensiamo sia importante unire l'anima più prettamente scientifica e teorica con il piacere della visione in sala durante un festival che ogni anno mostra rarità e retrospettive dedicate ai grandi maestri della storia del cinema.

Il tema scelto per il Symposium (25-26 giugno) è obbligatoriamente il restauro: crediamo che il Congresso e il festival creino l'occasione ideale per presentare nuovi *case studies* e approfondire le questioni tecniche e metodologiche insieme agli specialisti del settore provenienti da tutto il mondo. Il successo che oggi hanno le edizioni Dvd, la partecipazione ai restauri delle grandi major statunitensi o europee, sono fenomeni dovuti al lavoro straordinario che per decenni hanno portato avanti le cineteche. Se oggi nel mondo è possibile, persino aprendo un computer o uno smartphone, vedere le immagini dei film del passato, questa è una grande vittoria delle cineteche e della FIAF, e del lavoro che hanno compiuto a partire dagli anni Trenta.

Crediamo che proprio in quest'epoca di grandi trasformazioni ed evoluzioni, in cui il restauro è finalmente oggetto di una nuova sensibilità, l'appuntamento di Bologna possa essere interessante per approfondire la nuova vita che il cinema del passato sta avendo. Lo stato dell'arte, le ultime tecnologie, il dibattito sul digitale, come conservare e preservare al meglio il cinema del passato, sono solo alcuni tra

Fondazione Cineteca di Bologna is pleased to host – from June 22 to 28, 2016 – the 72nd International Federation of Film Archives Congress. Cineteca is deeply indebted to FIAF and the generosity of international film archives. The history of our institution changed when we became part of the federation in 1989.

Bologna hosted the congress in 1994 as well as the most recent editions of the FIAF Restoration Summer School. Twenty-two years later, it is our pleasure to share our achievements and future challenges with the FIAF community.

Just like in 1994, the congress will partly overlap with Il Cinema Ritrovato, the festival of film archives. Not only is Il Cinema Ritrovato organized by a film archive but its very programme depends on the involvement of film archives from around the world. The weeklong festival focuses on the key issues of our sector today.

We firmly believe in joining the technical and theoretical spirit of our work with the pleasure of watching films at a festival that lights up screens with rare works and retrospectives of the great masters of film history.

Restoration was the obvious topic of this year's Symposium: the FIAF Congress and Il Cinema Ritrovato festival are the perfect context for showing new case studies and exploring technical and methodological issues with international experts. The success of Dvd editions of restored films and the participation of major US and European film studios in restoration are the results of the extraordinary efforts of film archives over time. Seeing images of movies of the past simply by turning on a computer or a smart phone is a significant victory for film archives, FIAF and their hard work starting from the Thirties.

In this crucial time of transition, the FIAF Congress in Bologna is a compelling opportunity to investigate the resurgence of classic cinema. An overview of today's techniques, the latest technologies, the complex digital debate and how to best preserve the cinema of the past are only some of the themes that will be discussed by renowned international experts on the first day of the Symposium. The debate among international experts from five continents will allow the sharing of new challenges, strategies and future projects. At the end of the XX century the days of cinemas seemed to be numbered. However, the beginning of the new millennium has witnessed the re-opening of a number of historic cinemas and/or theaters screening classic

i temi che verranno discussi durante il primo giorno del symposium. Il confronto tra esperti provenienti dai cinque continenti permetterà di condividere sfide, strategie e progetti futuri.

Se la fine del Ventesimo secolo sembrava annunciare anche la fine delle sale cinematografiche, l'inizio del nuovo millennio ha portato molti nuovi progetti di apertura di sale storiche e/o che programmano film del patrimonio. Nel secondo giorno compiremo una visita virtuale all'interno delle più belle sale storiche del mondo, dove i classici restaurati tornano in vita per mostrarsi a un nuovo pubblico. Il caso del multiplex aperto da Pathé a Parigi, Les Fauvettes, che programma solo cinema del passato, ma anche sale storiche che vengono restaurate e trovano una nuova vita: l'Eden di La Ciotat, riaperta lo scorso anno, i cinema di Los Angeles, riutilizzati in chiavi diverse, il magnifico Majestic Theatre di New York, la sala storica dell'Austrian Filmarchiv appena aperta al pubblico, e il Modernissimo di Bologna, che sarà inaugurato nel 2017, insieme ad altre realtà italiane come il cinema Odeon di Firenze. Tutte paiono seguire l'esempio dettato dalla Filmoteca Española e dalla sua sala Doré, un esempio pionieristico di recupero.

Gran finale con *The Reel Thing*, l'appuntamento annuale ideato da Grover Crisp e Michael Friend, due dei maggiori esperti del restauro, per la prima volta ospitato a Bologna. Un'occasione importante per condividere e discutere le più recenti teorie e metodologie in materia di conservazione e restauro e scoprire gli ultimissimi progressi in campo tecnologico. La serata si concluderà con la consegna del premio FIAF a Jean-Pierre e Luc Dardenne, alla presenza dei cineasti.

La FIAF nasce nel 1938. Nei quasi ottant'anni della sua storia si sono succedute diverse generazioni di conservatori e restauratori, sempre in prima linea nel lavoro quotidiano di salvaguardia del patrimonio. Un compito che non è mai stato semplice perché le figure che hanno fatto la storia delle cineteche hanno dovuto costruire un intero sapere, sviluppare un'azione – come conservare, come restaurare, come programmare una sala. Insomma, hanno dovuto dare un senso alla parola 'cineteca'. Con sfide ogni volta nuove in ogni differente contesto nazionale. Eppure, a parte qualche star – o forse una sola, Henri Langlois, portato alla ribalta dalla forza della nouvelle vague – tutte queste personalità altrettanto straordinarie sono spesso dimenticate. Per questo, perché la nostra memoria non si disperda, abbiamo deciso, a partire da quest'anno, di ricordare le figure più rilevanti all'interno degli incontri del Cinema Ritrovato. Iniziamo quest'anno da sette personalità che hanno avuto un ruolo di rilievo per le proprie cineteche e conseguentemente per le cineteche di tutto il mondo.

films. During the second day we will make a virtual tour inside the most beautiful newly restored historic theaters around the world, where classic films find a new life and are shown to new audiences. Pathé's new multiplex Les Fauvettes in Paris shows only classic movies. Newly restored historic cinemas too have a new lease of life: La Ciotat's Eden, the historic movie theaters of Los Angeles, the magnificent Majestic Theatre in New York, the recently re-opened cinema of the Austrian Filmarchiv, the Modernissimo in Bologna, which we will open in 2017 and other Italian theaters like the Odeon in Florence. All seem to follow the example set by the Filmoteca Española's Cine Doré, a pioneering example of this new phenomenon. Grand finale with The Reel Thing: for the first time in Bologna the annual appointment conceived by Grover Crisp and Michael Friend, two among the major international experts in film restoration. A unique opportunity to share and discuss current thinking and most advanced practical examples of progress in the field of preservation and restoration. At the end of the evening, the FIAF award will be assigned to Jean-Pierre e Luc Dardenne, in the presence of the filmmakers.

FIAF has existed since 1938. Over the course of the nearly eighty years of its history several generations of film curators and restorers have succeeded one another, each of which has been in the front line of the daily battle to safeguard our heritage. It is a task that was never easy, because the men and women who made up the history of film archives had to construct an entire field of knowledge and develop new activities: how to preserve, how to restore, how to programme. In short, they had to give meaning to the term 'film archive'. Moreover, the challenges were new and different in each national context. And yet, with the exception of a few stars – or perhaps only one, Henri Langlois, whom the nouvelle vague brought into the limelight – these figures, each equally worthy and extraordinary, have almost all been forgotten. For this reason, and so that our memories are not lost, we decided this year to begin remembering the most significant outstanding personalities during the Cinema Ritrovato festival. We chose to begin with key personalities who played a significant role both within their own archives and within film archiving worldwide.

Vladimir Dmitriev e il Gosfilmofond

Vladimir Dmitriev (1940-2013) non diresse mai ufficialmente il Gosfilmofond, ma per quasi mezzo secolo ne determinò le scelte. Per un paese caratterizzato da un forte controllo ideologico sull'arte e da una limitata distribuzione di film stranieri, l'archivio era la finestra principale sul mondo cinematografico internazionale. Difficile trovare un regista di rilievo che non abbia lavorato con il Gosfilmofond: per raccogliere informazioni, conoscere le nuove tendenze o cercare ispirazione. Dmitriev era colui che concedeva (o negava) l'accesso al cinema internazionale a coloro che avrebbero finito per influenzarlo. Il suo obiettivo era colmare le lacune della distribuzione sovietica per far conoscere ai russi/sovietici tutto ciò che d'importante, interessante, curioso o bizzarro accadeva nel cinema. Durante il suo 'regno' il numero di film conservati nell'archivio russo triplicò. Un altro obiettivo consisteva nel salvare i film messi al bando e 'archiviati': erano destinati a non essere visti da nessuno, ma con il passare dei decenni alcuni furono distribuiti in tutto il mondo. Altro obiettivo – più complesso, anche moralmente – fu salvare l'integrità delle collezioni dopo il crollo dell'Unione Sovietica, quando molte delle ex-repubbliche erano impazienti di ottenere la loro parte. Determinare le scelte dell'archivio nazionale di un paese totalitario era una responsabilità gravosa, e Dmitriev dovette far fronte a continui dilemmi: salvare 'per' o salvare 'da'? Non semplice archivista ma vero artista, amava il suo lavoro e fece del suo meglio per essere autorevole e imprevedibile. Fu spesso criticato, a volte perfino odiato. Ma da quando se n'è andato si sente profondamente la sua mancanza.

Peter Bagrov

João Bénard da Costa e la Cinemateca Portuguesa

La storia della Cinemateca Portuguesa deve molto ai tre uomini che diressero l'istituzione nel Ventesimo secolo: Manuel Félix Ribeiro (1906-1982, fondatore e rappresentante di spicco della prima generazione di archivisti cinematografici), Luis de Pina (1931-1991, che instaurò solide relazioni internazionali e continuò a sviluppare i rapporti con la comunità cinematografica portoghese) e João Bénard da Costa (1935-2009), che fu il motore dello straordinario sviluppo della Cinemateca negli anni Ottanta e Novanta. Grazie alle nuove opportunità offerte dall'autonomia istituzionale conquistata nei primi anni Ottanta e al dinamismo e al carisma personale, João Bénard determinò un vero salto di qualità, facendo della Cineteca una delle più influenti istituzioni culturali del Paese e rendendola protagonista sul piano europeo. Unendo all'attività di direttore-programmatore altre forme di impegno culturale (il lavoro alla Fondazione C. Gulbenkian, l'insegnamento, la scrittura, la televisione), la-

Vladimir Dmitriev and Gosfilmofond

Vladimir Dmitriev (1940-2013) never was the official head of Gosfilmofond, yet for almost half a century he determined the politics of the Russian film archive. For a country with strong ideological control over art and limited distribution of foreign films, Gosfilmofond was a window on the wider world of cinema. It is hard to name an important filmmaker who did not work with Gosfilmofond: gathering information, getting familiar with the new trends and searching for inspiration. Thus Dmitriev became the one who granted (or did not grant) access to world cinema to those who would eventually influence it. His goal was to fill the gaps in Soviet distribution and to make Russians/Soviets familiar with what was important, interesting, curious, bizarre, etc. – all that was happening in film. During Dmitriev's 'reign' the number of titles in the Russian archive tripled. He also saved banned and 'shelved' titles: they were never intended to be seen by anyone, but decades passed and some were released around the world. Later, he had a more complicated and ethically difficult mission: saving the entire collection after the collapse of the Soviet Union when many of the former republics were eager to get their national share. Determining the policy of the state archive in a totalitarian country was a burden; Dmitriev was permanently facing different issues of 'saving': to save for or to save from? Not just an archivist, but a true artist – he enjoyed his role and did his best to impress and surprise. He was often criticized, sometimes even hated, but now that he is gone he is just deeply missed.

Peter Bagrov

João Bénard da Costa and the Cinemateca Portuguesa

The history of the Cinemateca Portuguesa owes a lot to the three men who headed the institution in the 20th century: Manuel Félix Ribeiro (1906-1982, founder and member of the first generations of film archivists), Luis de Pina (1931-1991, who established solid international links and continued to develop ties with the Portuguese film community), and João Bénard da Costa (1935-2009), clearly the main force behind the archive's extraordinary development during the Eighties and Nineties. Taking advantage of the new opportunities offered by the institute's independence conquered in the early Eighties, but also out of an outstanding dynamism and personal status, João Bénard indeed took the Cinemateca to another level, making it one of the most influential cultural institutions in the country and an important player on the European scene. He did so first and foremost as Director-Programmer and later through other public roles (including his work at the C. Gulbenkian Foundation, as a teacher, writer, television presenter and cultural commen-

sciò una traccia immensa nel panorama culturale portoghese, tanto da essere considerato uno dei grandi intellettuali del Paese a cavallo tra il Ventesimo e il Ventunesimo secolo.

José Manuel Costa

Marie Epstein

Alla Cinémathèque française è la terza Moira tra Lotte Eisner e Mary Meerson, sicuramente Lachesi, quella che svolge il filo e lo mette sul fuso, data l'immediata analogia con la sua postazione di lavoro, ossia la tavola di montaggio Moritone. Langlois le affida il dipartimento tecnico: sarà incaricata dell'inventario e di gran parte dei lavori di preservazione fino al 1977, lasciando definitivamente l'incarico nel 1983 dopo aver istruito Renée Lichtig. I suoi primi lavori consisteranno nella salvaguardia di *La Roue*, *Napoleon*, dei film Lumière (in collaborazione con i laboratori Boyer, dal 1961 al 1978) e naturalmente della filmografia di Jean Epstein. Marie Epstein completa il cast di lusso dei rappresentanti del cinema scelto da Langlois: Musidora, Mary Meerson (vedova di Lazare), Eve Francis (musa di Delluc), Louis Gaumont (figlio di Léon), Simone Cottance (sorella di Brunius), Françoise Jaubert (figlia di Maurice). Una parte di quella squadra s'incarica di creare un'importante rete di sostenitori e un comitato di ricerca storica per raccogliere preziose testimonianze del cinema delle origini. Grazie a quarant'anni di costante devozione, Marie Epstein ha reso visibile l'opera del fratello, restaurando i materiali, permettendo l'accesso ai film, pubblicando gli scritti (ha curato l'imponente doppio volume edito da Seghers) e organizzando la catalogazione degli archivi.

Emilie Cauquy e Marie Frappat

Jacques Ledoux

Jacques Ledoux fu uno dei pionieri degli archivi cinematografici, e come i suoi colleghi delle cineteche di Parigi, Londra e New York fu una figura leggendaria. Sotto la sua direzione, la Cinémathèque Royale de Belgique – ora Cinematek – si portò all'avanguardia nel settore dell'archivistica, del restauro e della programmazione. La sua competenza e il suo amore per il cinema erano profondamente eclettici, spaziando dal cinema muto a quello sperimentale. Una delle due sale cinematografiche di Bruxelles era dedicata esclusivamente alla proiezione di film muti. Ledoux fu anche curatore del festival Exprmtl di Knokke, ancora oggi considerato una pietra miliare nella storia del cinema sperimentale e d'avanguardia. L'autore e regista Eric de Kuyper – che è stato anche vice direttore del Nederlands Filmmuseum, oggi Eye – conobbe molto bene Ledoux e rievocherà l'amicizia che negli anni Sessanta e Settanta lo legò al grande personaggio.

Nicola Mazzanti

tator). He made a powerful impact on the Portuguese cultural scene and is commonly regarded as one of the country's greatest intellectuals of the late 20th and early 21st century.

José Manuel Costa

Marie Epstein

Marie Epstein was the third Fate of the Cinémathèque française, the others being Lotte Eisner and Mary Meerson. Of the three, she would have been Lachesis who measured the thread on the spindle, given the immediate similarity with her Moritone flatbed editor. Langlois handed the technical department over to her: she was in charge of the inventory and most preservation work until 1977, leaving the position in 1983 after training Renée Lichtig. Her first projects consisted in preserving La Roue, Napoléon, the Lumière films (working with the Boyer labs from 1961 to 1978) and naturally Jean Epstein's oeuvre. Epstein completed Langlois's first-class cast of film representatives: Musidora, Mary Meerson (Lazare's widow), Eve Francis (Delluc's muse), Louis Gaumont (Léon's son), Simone Cottance (Brunius's sister) and Françoise Jaubert (Maurice's daughter). Part of the team was dedicated to creating an important network of donors and a committee of historical research collecting vital testimony of early film.

With forty years of unwavering devotion, Marie Epstein made her brother's work visible by restoring materials, offering access to his films, publishing writings (she edited the massive two-volume book published by Seghers) and organizing archive cataloguing.

Emilie Cauquy and Marie Frappat

Jacques Ledoux

Jacques Ledoux was one of the pioneers of film archives, and like his colleagues in Paris, London or New York, he was a legendary personality.

Under his direction the Cinémathèque Royale de Belgique – now Cinematek – was one of the most advanced in the fields of archiving, restoring and also screening films. His knowledge and love for cinema was very eclectic, ranging from silent movies to experimental works. One of the two movie theaters in Brussels was dedicated to silent movies only. He was also the curator of the Exprmtl festival in Knokke, which is still considered a landmark in the history of avant-garde and experimental movies.

The filmmaker and writer Eric de Kuyper – who was also deputy director of the Nederlands Filmmuseum, now Eye – knew Ledoux personally very well and developed a friendship with him during the 1960s and 70s.

Nicola Mazzanti

Ernest Lindgren, l'anti-Langlois

Ernest Lindgren fu il primo Curatore della National Film Library britannica (poi ribattezzata National Film Archive, oggi noto come BFI National Archive): vi lavorò dal 1935, anno in cui fu fondata, fino alla morte avvenuta nel 1973. Fu anche, insieme a Henri Langlois della Cinémathèque française, uno dei veri pionieri del movimento cinetecario. I due uomini, che dominarono le discussioni nell'ambito della comunità FIAF nel dopoguerra, non erano solo caratterialmente molto diversi ma la pensavano in maniera diametralmente opposta su quali dovessero essere le priorità di un archivio cinematografico (anche se oggi molti professionisti del settore considerano complementari le loro idee). Lindgren, il più tranquillo e flemmatico dei due, offrì alla comunità FIAF tecniche e strategie d'acquisizione, preservazione e catalogazione che sono ancora oggi ampiamente adottate dalle cineteche di tutto il mondo. Il suo nome è stato relativamente dimenticato, forse anche perché Lindgren era meno interessato alla propria immagine del suo omologo francese. Questa presentazione si propone di riequilibrare un po' le cose, rendendo omaggio all'immenso contributo di Lindgren al movimento cinetecario.

Christophe Dupin

P.K. Nair

P.K. Nair fu affascinato dal cinema fin dall'infanzia. Vide i suoi primi film steso sul pavimento coperto di sabbia bianca di un cinema a Trivandrum. Era già allora un collezionista: conservava le matrici dei biglietti d'ingresso, le cartoline pubblicitarie e perfino gli scontrini delle bilance pubbliche con le effigi dei divi dell'epoca. Divenne un archivista cinematografico leggendario. Pochi sanno che in India furono realizzati ben 1700 film muti. Di questi sono sopravvissuti solo cinque o sei esemplari completi e pochi frammenti, amorevolmente raccolti da Nair durante i suoi viaggi negli angoli più remoti del Paese alla ricerca di pellicole rare. È merito suo se oggi Dadasaheb Phalke è considerato il padre del cinema indiano. Nair cercò sempre di salvare tutto quel che gli capitava sotto mano: produzioni internazionali, hindi e regionali avevano per lui lo stesso valore. La sua opera d'archivista ha influenzato generazioni di studenti di cinema e in particolare i registi della nouvelle vague indiana, come Mani Kaul, Kumar Shahani, Adoor Gopalakrishnan e John Abraham. Prima dell'avvento dei Dvd e di internet, Nair ha fatto conoscere ai giovani il mondo del cinema, donando loro l'opportunità di vedere film che non avrebbero mai avuto modo di apprezzare. Nair non fu solo il fondatore del National Film Archive, ma un museo del cinema vivente. Il fatto che l'India possieda un patrimonio cinematografico è interamente merito suo. È una figura assolutamente unica.

Shivendra Singh Dungarpur

Ernest Lindgren, the Anti-Langlois

Ernest Lindgren was the first curator of Britain's National Film Library (later renamed National Film Archive, now known as the BFI National Archive) from its foundation in 1935 to his death in 1973. He was also, alongside Henri Langlois of the Cinémathèque française, one of the true pioneers of the film archive movement. The two men, who dominated debate within the growing FIAF community in the post-war period, had conflicting temperaments and diametrically opposed views on what the priorities of a film archive should be (although today many in the film heritage sector see those views as complementary). Lindgren, the quieter and more phlegmatic of the two figures, introduced to the FIAF community a number of defining techniques and strategies of acquisition, preservation and cataloguing of films still largely embraced by film archives around the world today. Perhaps because he was less interested in creating his own legend than his French counterpart, his name is relatively overlooked today. This presentation intends to redress that imbalance a little by paying tribute to his immense contribution to the film archive movement.

Christophe Dupin

P.K. Nair

P.K. Nair's fascination with cinema began as a child. He watched his first few films lying on the white sand floor of a cinema in Trivandrum. He was a collector even then... collecting ticket stubs, lobby cards, even weighing machine tickets sporting pictures of the stars of the day. He grew up to be a legendary film archivist. Few are aware that 1700 silent films were made in India of which only five or six complete films and a few fragments survive thanks to the efforts of Nair. He travelled to remote parts of India to collect and save cans of rare films. The fact that Dadasaheb Phalke is recognized today as the father of Indian cinema is Nair's doing. He was truly democratic as an archivist trying to save any film that he could get his hands on, be it world cinema, Hindi popular films or regional Indian cinema. He has influenced generations of Indian film students, especially Indian New Wave filmmakers such as Mani Kaul, Kumar Shahani, Adoor Gopalakrishnan and John Abraham. In the era before Dvds and the internet, he introduced students to the world of cinema and gifted them with the opportunity to watch films that otherwise they might never have had the chance to see. Nair was not just the founder of the National Film Archive, but a living, breathing museum of cinema. The fact that India has a cinematic heritage at all is the singlehanded achievement of this man. There will be no one like him again.

Shivendra Singh Dungarpur

Paulo Emilio Sales Gomes

Gran difensore del cinema brasiliano che ha contribuito a rivelare, considerato uno dei principali intellettuali del Paese, primo storico ad aver lavorato sull'opera di Jean Vigo, Sales Gomes (1916-1977) è un personaggio poliedrico: al contempo sceneggiatore, scrittore, critico cinematografico, saggista, storico, fondatore e conservatore della prima cineteca del Brasile.

Di famiglia borghese, il giovane Paulo Emilio Sales Gomes passa per l'impegno politico prima di diventare critico e storico cinematografico a partire dagli anni Quaranta. Nel 1956 fonda la Cineteca brasiliana di São Paulo che dirige fino alla morte. Dopo aver conseguito un dottorato, a partire dagli anni Sessanta diventa insegnante di cinema nelle Università di Brasília e di São Paulo.

Poco attratto dalla teoria, Paulo Emilio Sales Gomes adotta un approccio storico e sviluppa le sue riflessioni a partire dai film e dagli archivi dei cineasti. Come Henri Langlois in Francia, si batte incessantemente nella Cineteca brasiliana per la conservazione e la diffusione dei film. Il suo lavoro alla testa della Cineteca e sul fronte della critica segnerà a lungo l'ambiente cinematografico brasiliano. Sales Gomes dà in particolare un contributo decisivo alla nascita del Cinema Novo, sia come *maitre à penser* che come sostegno attivo della nuova generazione.

Se la sua attività e la sua influenza sul cinema brasiliano superano di gran lunga la sua produzione scritta, ciò non toglie che anche quest'ultima sia considerevole.

Adilson Mendes

Paulo Emilio Sales Gomes

A great champion of Brazilian cinema, which he contributed to revealing, one of the country's main intellectuals and the first historian to have worked on Jean Vigo's oeuvre, Paulo Emilio Sales Gomes was a multi-faceted figure: screenwriter, writer, film critic, essayist, historian, founder of Brazil's first film archive and preservationist.

Born into a middle-class family, young Sales Gomes was first involved politically before becoming a film critic and historian in the 1940s. In 1956, he founded the Cinemateca Brasileira of São Paulo, which he ran until his death. After receiving his PhD, he began teaching film at the Universities of Brasília and São Paulo.

Theory did not appeal to Sales Gomes, so he adopted a historic approach and used filmmakers' archives and films as the basis of his thought. Like Henri Langlois in France, he strove for the preservation and dissemination of films within the Cinemateca Brasileira. His work as head of the Cinemateca and as a critic would leave a lasting mark on Brazil's film scene. Sales Gomes made an important contribution to the creation of Cinema Novo as both a guru and active supporter of the new generation.

Though his activity and influence on Brazilian cinema may be much vaster than his writings, his written work is nonetheless considerable.

Adilson Mendes

LUMIÈRE! L'INVENZIONE DEL CINEMATOGRAFO

Lumière! The Invention of the Cinema

Bologna, Sottopasso di piazza Re Enzo, 25 giugno 2016-22 gennaio 2017

Quest'anno Il Cinema Ritrovato compie trent'anni, e per celebrare questo festival che da incontro di pochi appassionati è diventato uno degli eventi più importanti al mondo dedicati al cinema del passato, abbiamo voluto portare a Bologna una mostra consacrata a chi il cinema l'ha inventato: i fratelli Lumière. Una mostra voluta e curata da Thierry Frémaux a partire dalle collezioni dell'Institut Lumière di Lione, di cui è direttore, che nella primavera scorsa ha acceso le luci sul Grand Palais di Parigi in occasione del 120° anniversario dalla nascita del Cinematografo.

Questa mostra è un'autentica scoperta, anche per gli addetti ai lavori. Che i Lumière abbiano inventato il cinema lo sappiamo tutti. Ma quanti sanno che Louis Lumière, ancora prima di ideare, in una notte, il Cinematografo, a soli 17 anni aveva già rivoluzionato la fotografia inventando l'istantanea? E che qualche anno dopo aver dato il via alla storia moderna delle immagini animate inventò la fotografia a colori? E la proiezione a 360°? E il cinema in 3D?

Ma la vera scoperta è forse un'altra. Questa mostra, in cui potrete rivivere la celebre serata del 28 dicembre del 1895 al Salon Indien del Boulevard des Capucines, con tutti i film della prima proiezione pubblica restaurati in 4K, e vedere in una grande installazione l'integralità dei 1422 film prodotti dal 1895 al 1905 dalla Société Lumière et fils, permette di capire anche altro. I Lumière non si accontentarono di inventare il cinema, ma ne furono anche i primi autori. Fin dal primo film, la *Sortie des Usines Lumière*, troviamo una consapevolezza assoluta dell'inquadratura, che si mantiene tale in ognuna delle oltre 1400 vedute, che pure sono state realizzate da diversi loro operatori. La bellezza di questi film lascia stupefatti. I Lumière sono stati capaci di restituirci un'immagine degli uomini e della terra positiva, gioiosa e le tante immagini liete che ritraggono la loro famiglia non sono che un'anticipazione della felicità che (loro pensavano) stava per travolgere il mondo e alla quale lavoravano attivamente con le loro continue invenzioni. Ma qui parliamo di gente che di cognome faceva Lumière (*luce*) e che inventò il cinema in un quartiere chiamato Monplaisir (*il mio piacere*). Neppure lo statunitense e inventore Edison poteva lottare di fronte a una tale predestinazione patronimica.

Georges Méliès, che assistette alla prima leggendaria proiezione, insistette per ottenere dai Lumière la cessione dell'in-

*This year, Cinema Ritrovato is thirty-years-old. To celebrate this anniversary and the festival's growth from a meeting between a handful of aficionados to become one of the most important events in the world dedicated to the cinema of the past, we wanted Bologna to host an exhibition devoted to the inventors of cinema: the Lumière brothers. The exhibition was established and curated by Thierry Frémaux and is based on the collections of the Institut Lumière in Lyon, which he directs; it was first launched last spring at the Grand Palais in Paris on the occasion of the 120th anniversary of the birth of cinema. The exhibition is a real discovery, even for those within the profession. We all know that the Lumière invented the cinema. But many do not know that, before coming up with the idea for the Cinématographe in a single night, Louis Lumière had already revolutionised photography by inventing the automatic photograph at the age of 17. Nor do they know that, a few years after kick-starting the modern history of animated images, he invented colour photography. And 360-degree projection. And cinema in 3D. But perhaps the real discovery of this exhibition is another. Here you can participate in a 4K restoration of the first screening in the history of cinema, the celebrated evening of the 28th December 1895 at the Salon Indien on Boulevard des Capucines. You can also view the 1422 films produced between 1895 and 1905 by the Société Lumière et fils in their entirety as part of a large installation. Through these events, the exhibition allows us to understand something else: the Lumière brothers were not content with being the inventors of the cinema; they also became its first authors. From the very first film, the *Sortie des Usines Lumière*, their complete understanding of framing is clearly in evidence and remains so in each of the following 1400-plus views, even though they were shot by different cameramen. The beauty of these films is amazing. The Lumière were able to give us an image of people and the world that is both positive and joyous and the many happy images depicting their family are nothing less than the anticipation of the happiness which (they believed) was about to overtake the world and towards which they actively worked with their continuous inventions. But we are talking about people whose surname was Lumière ('light') and who invented the cinema in a district called Monplaisir ('my pleasure'). Not even the American inventor Edison could fight against such patronymic predestination.*

venzione di famiglia. “No - gli rispose monsieur Antoine - il Cinematografo non è in vendita. E ringraziatemi giovanotto: questa invenzione non ha alcun futuro”. Parole divenute leggendarie ma troppo spesso citate fuori contesto, poiché i Lumière, avendo immediatamente compreso il valore dell'invenzione, svilupparono una strategia per cercare di stroncare sul nascere ogni possibile concorrenza. E se è vero che non ci riuscirono è anche perché questo valore era troppo grande per restare ingabbiato in una schermaglia di brevetti. Una volta provata, l'esperienza di vedere insieme un film sul grande schermo era un punto di non ritorno per gli spettatori di tutto il mondo.
Buone visioni!

*Georges Méliès, who was at the legendary first screening, insisted on receiving a concession to the family's invention. “No”, Antoine replied, “the Cinématographe is not for sale. And you should thank me, young man: this invention has no future”. These words have become legendary, but they are often quoted out of context. Having immediately grasped the value of their invention, the Lumière developed this strategy to attempt to ward off potential competition before it even had the chance to get off the ground. If they failed to do so, it is only because the value of their invention was too great to remain trapped in a web of patents. Once experienced, the viewing of a film on the big screen in the company of others was a point of no return for spectators throughout the world.
Happy viewing!*

Orari di apertura / Opening hours

25 giugno-2 luglio, 10-22 / 25th June-2nd July, 10 am-10 pm,

3 luglio-30 settembre / 3rd July-30th September

Tutti i giorni escluso il martedì, 10-20 / Every day except on Tuesdays, 10 am-8 pm,

Sabato, 10-22 / Saturday, 10 am-10 pm,

1° ottobre-22 gennaio 2017 / 1st October-22nd January 2017

Lunedì, mercoledì, giovedì, venerdì, 14-20 / Monday, Wednesday, Thursday, Friday, 2 pm-8 pm

Sabato, 10-22 / Saturday, 10 am-10 pm

Domenica e festivi, 10-20 / Sunday and Holidays, 10 am-8 pm

Chiuso il martedì / Closed on Tuesday



Henri e Andrée Lumière in spiaggia con la madre Marguerite Winckler. La Ciotat, le Clos-des-Plages, ca. 1905



LA MACCHINA DEL TEMPO

The Time Machine



1896. CINEMA ANNO UNO

1896. Year One of Cinematography

Programma a cura di / Programme curated by **Mariann Lewinsky**

Note di / Notes by **Serge Bromberg, Béatrice de Pastre, Gian Luca Farinelli, Thierry Frémaux, Mariann Lewinsky, LukeMcKernan, Dominique Moustacchi**



All'inizio del 1896, Louis Lumière ha realizzato solo dieci vedute, e le fotografie animate sono state proiettate e mostrate in pubblico in un solo luogo della terra, Parigi. Alla fine dell'anno, le vedute Lumière ammontano a oltre trecento titoli, la compagnia ha sotto contratto numerosi operatori che filmano in tutti e cinque i continenti – il 30 dicembre 1896 Constant Girel è al lavoro a Saigon, diretto in Giappone – e platee entusiaste hanno assistito a proiezioni pubbliche in tutt'Europa, in Messico, negli Stati Uniti e in Algeria. Il cinema funziona a pieno regime, e il suo successo popolare è ovunque immediato.

Per questo primo anno, i fratelli Lumière non vendono il loro portentoso Cinématographe, obbligando i concorrenti a usare altri tipi di cineprese. Méliès comincia a produrre e proiettare film nella primavera del 1896 – con un Theatrograph messo a punto da Robert William Paul. In autunno la American Mutoscope Company lancia il suo Biograph e dà avvio a una ragguardevole produzione, in formato 68mm. All'incirca un centinaio di film realizzati nel 1896 e chiamati allora 'proiezioni', 'vedute' o 'fotografie animate', verranno presentati in questa sezione dedicata all'anno uno del cinema. La loro qualità varia dal notevole al mozzafiato. La loro doppia natura – di documenti e di opere d'arte – chiama in causa sia la conoscenza, ovvero la nostra necessità di apprendere il passato, sia l'esperienza estetica, ovvero la capacità di comprenderli nel presente. Dal 1946, quando Georges Sadoul intervistò Louis Lumière sulle origini del cinema, molte ricerche sono state condotte; e molte grandi menti hanno cercato di spiegare (o almeno descrivere) la forza di questi film, la loro luce, ricchezza e bellezza, capaci di catturare la vita e di spalancare le porte dell'immaginazione.

Quanto alla forma, i nostri programmi seguono il modello storico del 1896, quando uno spettacolo si componeva solitamente di 8/12 titoli presentati uno dopo l'altro. Quanto ai contenuti, due dei programmi sono a tema geografico (Italia e Messico), gli altri, del genere che Benjamin chiamava "fisiognomico", si concentrano su alcuni tratti caratteristici della produzione Lumière. La collezione Olivier Auboin-Vermorel (nella sezione Ritrovati e restaurati), con le sue rare vedute Lumière colorate a mano e i filmati realizzati nel 1896 da Paul Nadar, offre un prezioso complemento alla sezione.

I nostri più sinceri ringraziamenti all'Institut Lumière di Lione, al CNC – Archives françaises du film, alla Cinémathèque française e ai tanti colleghi e amici per il loro generoso e impagabile aiuto.

Mariann Lewinsky

When the year 1896 began, Louis Lumière had made ten views, and animated photographs had been screened and seen in public in one place on earth, Paris. At the end of the year, there were over three hundred Lumière views, the company employed several operators filming in all five continents (on December 30, 1896, Constant Girel was busy in Saigon and on his way to Japan), and enthusiastic audiences had attended public screenings all over Europe, in Mexico, the US and Algeria. Motion pictures finally worked, and their success was immediate. The Lumière brothers did not sell their wondrous Cinématographe that year, forcing rivals to use other types of cameras. Méliès started to make and show films in the spring of 1896 using a Theatrograph manufactured by Robert William Paul. In autumn, the American Mutoscope Company launched their Biograph and embarked on a remarkable production using a 68mm format.

About a hundred 'projections', 'views' or 'animated photographs' – as films were called then – made in 1896 will be presented in this section dedicated to the first year of cinematography. Their quality ranges from impressive to breathtaking. Being of a double nature – historical documents and works of art – they bring into play both knowledge, the necessity to learn about the past, and esthetic experience, the capacity to understand them in the present. Much research has been done since 1946, when Georges Sadoul asked Louis Lumière questions about the past; great minds have attempted to explain (or at least describe) the force of these films, their light, richness and beauty, the way they captured life and opened our imagination.

As for format, our programs follow the historical template of 1896, when a show usually included eight to twelve titles. Contentwise, two of the programs are geographical (Italy and Mexico), while the others are what Benjamin called "physiognomical"; they highlight certain characteristics of the Lumière production. The collection Olivier Auboin-Vermorel presents in Recovered and Restored with rare hand-colored views Lumière and films shot in 1896 by Paul Nadar is the perfect complement to this section.

Our warmest thanks go to the Institut Lumière in Lyon, to the CNC – Archives françaises du film, to the Cinémathèque française and to many colleagues and friends for their generous help.

Mariann Lewinsky

PROGRAMMA 1: LA BELLEZZA DEI FILM LUMIÈRE PROGRAMME 1: THE BEAUTY OF LUMIÈRE FILMS

Un film Lumière è costituito da una pellicola di celluloido lunga 17 metri, larga 35mm e della durata di circa cinquanta secondi. All'epoca veniva definita 'veduta cinematografica'. Il formato 35mm fu scelto perché era quello del kinetoscopia dell'americano Thomas Edison. Un'unica differenza: quattro perforazioni rettangolari per fotogramma in Edison, una sola rotonda per i Lumière. È in questo modo che si può riconoscere ancora oggi un film girato con un Cinématographe originale.

Se l'80% del cinema muto è scomparso e l'opera di Georges Méliès è andata in fumo, Louis Lumière ha conservato intatta la sua a Lione, nello scantinato del castello di famiglia. Nel 1946 l'ha depositata presso la Cinémathèque française. Negli anni Sessanta-Settanta, il collezionista di Lione Paul Génard ha messo insieme a sua volta un bel numero di film. Nel 1982-1983, con la creazione dell'Institut Lumière, Bernard Chardère ha potuto assemblare quasi integralmente il patrimonio cinematografico dei Lumière. Nel 1991, con l'impulso di Maurice Trarieux-Lumière, nipote di Louis, e primo presidente della neonata associazione Frères Lumière, gli Archives françaises du film del CNC a Bois D'Arcy intraprendono una prima catalogazione. Una seconda è in corso dal 2014 e la curatrice Béatrice de Pastre, ha indicato in 1422 il numero esatto di film prodotti direttamente dalla Société Lumière.

Nel 2009, in occasione della prima edizione del festival Lumière, l'Institut Lumière, in collaborazione con il CNC e la Cineteca di Bologna, ha dato avvio al restauro digitale in 2K dei film Lumière. Nel 2013 è stato deciso che nel 2015, in occasione dei 120 anni dalla nascita del Cinématographe, circa 150 film Lumière sarebbero stati restaurati in 4K a partire da elementi negativi

e positivi provenienti dalle collezioni della Cinémathèque française, dell'Institut Lumière e del CNC, conservati a Bois d'Arcy.

Il restauro è stato realizzato nell'ottobre del 2014 da Éclair Group a Parigi e condotto dall'Institut Lumière in collaborazione con CNC e Cinémathèque française, oltre che dalla Cineteca di Bologna e il suo laboratorio L'Immagineritrovata. Questo restauro ha portato alla stampa di un nuovo negativo, di copie 35mm e di un DCP permettendo ai film di poter essere proiettati sugli schermi di tutto il mondo.

Thierry Frémaux

A Lumière film is composed of a strip of celluloid 17 meters long and 35mm wide lasting about fifty seconds. At the time, they were defined as 'cinematographic views'. The 35mm format was chosen because it was the same as that used by the American Thomas Edison's kinetoscope. There was only one difference: four rectangular perforations per frame in Edison's, but only a round one in the Lumière's. In this way it is still possible today to recognise a film shot with an original Cinématographe.

If 80% of silent cinema has disappeared and much of George Méliès' oeuvre has been lost, Louis Lumière kept his output intact in Lyon, in the cellar of his family's castle. In 1946 he deposited it in the Cinémathèque française. In the Sixties and Seventies a collector in Lyon, Paul Génard, in turn compiled a good number of films. In 1982-1983, the creation of the Institut Lumière allowed Bernard Chardère to assemble the Lumière's cinematic output almost in its entirety. In 1991, under the urging of Maurice Trarieux-Lumière, Louis' grandson and the first president of the fledgling Association des Frères Lumière, the CNC - Archives françaises du film at Bois D'Arcy

undertook a first attempt at cataloguing their work. A second attempt has been underway since 2014 and the curator, Béatrice de Pastre, has indicated that the Société Lumière was directly responsible for producing 1,422 films.

In 2009, on the occasion of the first edition of the Lumière festival, the Lumière Institute, in collaboration with the CNC and the Cineteca di Bologna, undertook a digital restoration in 2K. In 2013, it was decided that, for the occasion of the 120th anniversary of the Cinématographe's creation in 2015, about 150 Lumière films would be restored in 4K from negative and positive elements belonging to the collections of the Cinémathèque française, the Institut Lumière and the CNC, conserved at Bois d'Arcy.

The restoration was conducted in October 2014 by the Éclair Group in Paris and carried out by the Institut Lumière in collaboration with the CNC and the Cinémathèque française, together with the Cineteca di Bologna and its laboratory, L'Immagineritrovata. This restoration led to the printing of a new negative, 35mm copies and a DCP, allowing the films to be projected on screens around the world.

Thierry Frémaux

**La prima séance del 28
dicembre 1895
The first séance, 28th
December 1895**

**La Sortie des usines Lumière à
Lyon**

n. 91, Louis Lumière, Lione, Francia,
1895

La Voltige

fuori catalogo n. [4579], Louis
Lumière, Francia, 1895

La Pêche aux poissons rouges

n. 369, Louis Lumière, Lione, Francia, 1895

Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon

fuori catalogo n. [n° 4105], Louis Lumière, Lione, Francia, 1895

Les Forgerons

n. 51, Louis Lumière, Lione, Francia, 1895

Le Jardinier (l'arroseur arrosé)

n. 99, Louis Lumière, Lione, Francia, 1895

Le Repas (de bébé)

n. 88, Louis Lumière, Lione, Francia, 1895

Le Saut à la couverture

fuori catalogo n. [n° 4495], Francia, 1895

La Place des Cordeliers à Lyon

n. 128, Louis Lumière, Lione, Francia, 1895

La Mer (Baignade en mer)

n. 11, Louis Lumière, La Ciotat, Francia, 1895

■ DCP ■ Da: Institut Lumière, Lyon

Divertimento e lavoro 1896 *Leisure and Work 1896*

Départ de cyclistes

n. 33, Louis Lumière, Lione, Francia, 1896

Enfant pêchant des crevettes

n. 45, Alexandre Promio, Gran Bretagna, 1896

Partie de tric trac

n. 74, Louis Lumière, La Ciotat, Francia, 1896



Laveuses sur la rivière

Danse au bivouac

n. 266, Alexandre Promio, Madrid, Spagna, 1896

Laveuses sur la rivière

n. 626, Francia, 1896

Transport d'une tourelle par un attelage de 60 chevaux

n. 770, Francia, 1896

Pêche aux sardines

n. 70, Louis Lumière, Francia, 1896

Les pompiers, I: passage des pompes

n. 778, Francia, Parigi, 1896

Attelage d'un camion

n. 627, Francia, 1896

Écriture à l'envers

n. 42, Louis Lumière, La Ciotat, Francia, 1896

■ DCP ■ Da: Institut Lumière, Lyon

Da Lione alla scoperta del mondo e della felicità

From Lyon to Discovering the World and Happiness

Premiers pas de bébé

fuori catalogo [operatore, luogo e anno non identificati]

Place Bellecour

n. 129, Louis Lumière, Lione, Francia, 1896

Scaphandrier

n. 92, Francia, 1896

Entrée du Cinématographe

n. 250, Charles Moisson, Londra, Gran Bretagna, 1896

Rentrée à l'étable

n. 313, Alexandre Promio, Ginevra, Svizzera, 1896

Déchargement d'un navire

n. 34, Alexandre Promio,
Barcellona, Spagna, 1896

Descente des voyageurs du pont de Brooklyn

n. 324, Alexandre Promio,
New York, Stati Uniti, 1896

Panoptikum – Friedrichstrasse

n. 219, Berlino, Germania, 1896

Rue Tverskaïa

n. 307, Charles Moisson,
Mosca, Russia, 1896

Bataille de neige

n. 101, Lione Monplaisir, Francia, 1896

■ DCP ■ Da: Institut Lumière, Lyon



Rue Tverskaïa

PROGRAMMA 2: ANIMAZIONE, AUTOMAZIONE PROGRAMME 2: ANIMATION, AUTOMATION

Siamo animali visivi, e gli oggetti in movimento sono per noi motivo d'attrazione e di delizia – per primi gli elementi naturali, le onde, le nuvole, il fuoco. Siamo noi stessi per natura irrequieti, e guardare gli animali, i danzatori, l'acqua delle fontane, perderci nel ritmo, nelle variazioni e negli schemi dei loro movimenti, ci placa e ci distrae. Macchine e strumenti meccanici sono stati creati con finalità pratiche, ma non appena prendono a muoversi diventano una visione affascinante, un intrattenimento meraviglioso. Molte forme d'arte e di spettacolo si fondano da sempre sul movimento, le danze, i giochi circensi, i giochi d'acqua, le parate in costume e così via. Fino al 1895, tutte sfuggono a qualsiasi forma di rappresentazione. La scultura, la pittura, la fotografia tentano di evocare il movimento, ma solo il *Cinématographe* riesce a riprodurlo in modo convincente anche se illusorio. Le fotografie proiettate sembrano animarsi, muoversi. Nel

1896, il cinema significa prima e più di tutto lo spettacolo del movimento, e si fa bello di questa sua straordinaria capacità. Non c'è interesse per la natura morta; il leone dello zoo vogliamo vederlo animarsi, non dormire.

Mariann Lewinsky

We are visual animals, and moving objects arrest and delight us to no end – the natural elements to begin with, waves, clouds, fire. We ourselves are restless and watching animals, dancers, fountains, following and losing ourselves in the rhythm, variations and patterns of their movements, soothes and distracts us. Mechanical devices and machines may have been created initially for practical uses, but as soon as they move they become fascinating visual displays, wonderfully entertaining. Many forms of art and entertainment are based on movement, be it dances, jugglers, fountains, pageants and the like. Until 1895 they defied all forms of representation. Sculpture,

painting, photography can try to suggest movement, but only the Cinématographe succeeds in reproducing it in a convincing albeit illusory way. The projected photographs appear to be moving. In 1896 cinematography was all about the spectacle of movement, flaunting this unique capacity. No interest in still-life, then; we want the lion in the zoo to be animated, not asleep.

Mariann Lewinsky

Aquarium

n. 3, Louis Lumière, Francia, 1896

Balançoires

n. 13, Lione, Francia, 1896

Lancement d'un navire

n. 57, [Louis Lumière],
La Seyne-sur-Mer, Francia, 1896

Anes

n. 198, Alexandre Promio,
Algeri, Algeria, 1896

Embarquement d'un cheval

n. 46, Boulogne-sur-Mer, Francia, 1896

Défournage du coke

n. 122, Carmaux, Francia, 1896

Danseuses des rues

n. 249, Londra, Gran Bretagna, 1896

Arrivée d'un train à Perrache

n. 127, Lione, Francia, 1896

Lion

n. 54, [Alexandre Promio],
Londra, Gran Bretagna, 1896

Assiettes tournantes

n. 1, [Louis Lumière],
La Ciotat, Francia, 1896

■ 35mm ■ Da: Institut Lumière, Lyon



Défournage du coke

PROGRAMMA 3: MOVIMENTI, DIMENSIONI PROGRAMME 3: MOUVEMENTS, DIMENSIONS

La forza di questi film sta nella loro bellezza e uno degli aspetti della loro bellezza è la creazione – creazione magistrale, essenziale – delle dimensioni dell'immagine per mezzo dei movimenti: sono i movimenti a determinare il centro, la profondità, il verticale, l'orizzontale.

Il 21 settembre 1896 l'operatore Constant Girel sale su una barca e filma la città di Colonia, situata sulle rive del Reno. È l'immagine intera che qui, per la prima volta, viene messa in movimento. Questo tipo di ripresa, detta *panorama*, produce una sensazione di coinvolgimento ancor più viva e immediata di quella creata dai movimenti interni all'immagine.

Mariann Lewinsky

The power of these films comes from their beauty and one of the aspects of their beauty is the creation – a masterly, essential creation – of dimensionality through movements. Create the perception of center, depth, vertical, horizontal.



Chaudière

On September 21, 1896 the operator Constant Girel got into a boat and filmed the city of Cologne, located on the banks of the Rhine. It's the image itself that moves for the first time. This kind of shot, called a 'panorama', created the sensation of immediate participation and implicated spectators even more vividly than movements inside the image.

Mariann Lewinsky

Cuirassiers: en fourrageurs (charge)

n. 184, Beligneux, Francia, 1896

Pont de la Tour

n. 253, [Alexandre Promio], Londra, Gran Bretagna, 1896

Chaudière

n. 320, [Lumière], [La Ciotat], Francia, 1896

Dragons traversant la Saône à la nage

n. 186, Lione, Francia, 1896

Commercial Street

n. 333, Alexandre Promio, Boston, Stati Uniti, 1896

Panorama pris d'un bateau

n. 227, Constant Girel, Colonia, Germania, 1896

Panorama du Grand Canal pris d'un bateau

n. 295, Alexandre Promio, Venezia, Italia, 1896

Patineur grotesque

n. 117, Marius Sestier, Melbourne, Australia, 1896

Panorama de la place Saint-Marc pris d'un bateau

n. 296, Alexandre Promio, Venezia, Italia, 1896

Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train

n. 130, Lione, Francia, 1896

Rochers de la Vierge (Biarritz)

n. 87, Biarritz, Francia, 1896

■ 35mm ■ Da: Institut Lumière, Lyon

PROGRAMMA 4: MUSEI DELL'ATTIMO PRESENTE - ATTUALITÀ PROGRAMME 4: MUSEUM OF THE HERE AND NOW - ACTUALITIES

Come oggetti materiali, le vedute Lumière costituiscono un mazzo omogeneo. Le nostre proiezioni hanno luogo nel 2016, e le copie 35mm proiettate sono state stampate circa vent'anni fa, nel 1995, a partire da negativi (via elementi intermedi) impressionati e sviluppati nel 1896, centovent'anni fa. Quel che oggi noi vediamo sullo schermo, centovent'anni fa accadeva davanti al Cinématographe Lumière. Nel corso della proiezione, tuttavia, le vedute non restano tutte lì, ancorate al 1896. Si comportano in modi diversi (e diversamente a seconda dei singoli spettatori). Una bandiera al vento, ad esempio, può facilmente volare fino al presente, come il gioco di luci e ombre su un tramway di Boston; e se uno zar o un'imperatrice madre di Russia non si staccano dal passato, animali a bambini sono liberi e fuori dal tempo. In questi primissimi film, l'arcana magia del tempo ci trascina via, irresistibile. Davvero siamo ammessi alla visione del passato, in scorci fugaci

di cinquanta secondi? Il *vieux port* di Marsiglia, le sardine d'argento prese nelle reti, i ragazzi che pattinano avanti e indietro, un uccello che spiega le ali – appaiono e riappaiono e ogni volta sprofondiamo nel loro attimo presente, *le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*.

Mariann Lewinsky

As material objects, these Lumière views are a homogeneous batch. Our screenings take place in 2016, and the 35mm prints screened here were made twenty years ago, in 1995, via intermediary elements, struck from negatives that were exposed and developed in 1896, a hundred and twenty years ago. What appears today on the screen happened to be in front of a Lumière Cinématographe a hundred and twenty years ago. During their screenings, however, the views do not all stay there, in 1896; they behave in many different ways (and individually with different viewers). A flag flying, for example, crosses over easily and

reaches the present, so does the play of light and shadow on a Boston tramway, and while a Tsar or a dowager Empress of Russia remains bound to the past, animals and children are free, timeless.

The uncanny magic of time in these very early films is overwhelming. How is it possible that we should be permitted to see the past, in 50 second glimpses. The old harbour of Marseilles, silvery sardines taken from nets, boys skating back and forth, a bird unfolding its wings – they appear and reappear, and every time we are engulfed in their present time, le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui.

Mariann Lewinsky

Port de la Joliette

n. 136, Marsiglia, Francia, 1896

Pêche aux sardines

n. 70, [Lumière], Francia, 1896

Patineurs au Parc central

n. 327, Alexandre Promio, New York, Stati Uniti, 1896

La Foule

n. 418, Marius Sestier,
Melbourne, Australia, 1896

Fulton Street

n. 1330, Alexandre Promio,
Brooklyn, Stati Uniti, 1896

Pélicans

n. 71, [Alexandre Promio],
Londra, Gran Bretagna, 1896

Les Souverains et les invités se rendant au sacre (escalier rouge)

n. 300, Charles Moisson,
Mosca, Russia, 1896

L'Impératrice mère et la grande-duchesse Eugénie en carrosse

n. 301, [Francis Doublier],
Mosca, Russia, 1896

Tsar et tsarine entrant dans l'église de l'Assomption

n. 302, [Francis Doublier],
Mosca, Russia, 1896



Pêche aux sardines

Enfant et chien

n. 49, [Lumière], Lione, Francia, 1896

■ 35mm ■ Da: Institut Lumière, Lyon

PROGRAMMA 5: SPETTACOLO. IL POTERE DEL CINÉMATOGAPHE PROGRAMME 5: SPECTACLE. THE POWER OF THE CINÉMATOGAPHE

Qualche giro di manovella, e la macchina trasforma un maiale in una fila di appetitose salsicce. Qualche giro di manovella, e il Cinématographe trasforma tutto ciò che filma in uno spettacolo, dove ogni cosa assume significato, fascino e mistero. Chiunque diventa un protagonista, un attore. L'effetto è meno avvertibile nei film che riprendono numeri di music-hall o nei film di famiglia (dove tutti fanno un po' di spettacolo a beneficio della cinepresa), mentre raggiunge la massima evidenza nelle scene di gioco o di lavoro apparentemente colte sul vivo, come *Bassin des Tuileries*, *Chargement du coke* e *Mauvaises herbes*. Le vedute Lumière compongono una

straordinaria documentazione del lavoro, spesso collettivo e manuale, svolto da gruppi di uomini, donne e animali in movimenti orchestrati. Le scene catturate dal Cinématographe sembrano oggi coreografie naturali a un pubblico non più abituato a praticare né a vedere simili forme di lavoro.

Mariann Lewinsky

You turn the handle a few times and your machine transforms a pig into appetizing sausages. You turn the handle a few times, and your Cinématographe transforms whatever it films into a spectacular appearance, endowing everything with meaning, mystery and glamour. Everybody becomes a protagonist, a performer.

*This effect is less noticeable in performances such as music-hall numbers and in family films (where people put on little shows for the benefit of the camera) and is at its strongest in apparently unarranged scenes of play or work, such as *Bassin des Tuileries*, *Chargement du Coke* and *Mauvaises herbes*.*

The views Lumière form an amazing documentation of work, much of it collective and unmechanized, done by groups of men, women and animals in orchestrated movements. Captured by the Cinématographe they appear as effortless choreographies when screened now in front of audiences no longer familiar with such kind of work and the sight of it.

Mariann Lewinsky

Cyclistes et cavaliers arrivant au cottage

n. 247, [Charles Moisson],
Londra, Gran Bretagna, 1896

Pigeons sur la place Saint-Marc

n. 292, Charles Moisson,
Venezia, Italia, 1896

Bassin des Tuileries

n. 150, Parigi, Francia, 1896

Chargement du coke

n. 123, Carmaux, Francia, 1896

Comtesse de Montebello

n. 304, Charles Moisson,
Mosca, Russia, 1896

Vienne: retour des courses

n. 427, Charles Moisson, Austria, 1896

Course en sacs

n.109, Louis Lumière, Lione, Francia, 1896

Duel au pistolet (longueur: 12 mètres)

n. 35, Gabriel Veyre, Città del Messico, Messico, 1896

Géant et nain

n. 114, Gran Bretagna, 1896

Mauvaises herbes

n. 64, [Auguste Lumière], [La Ciotat],
Francia, 1896

■ 35mm ■ Da: Institut Lumière, Lyon

**PROGRAMMA 6: ITALIA 1896 - IN ONORE DI ALDO BERNARDINI
PROGRAMME 6: ITALY 1896 - IN HONOR OF ALDO BERNARDINI**

Aldo Bernardini ha due vite parallele, anche se strettamente intrecciate: quella di critico cinematografico e quella di storico del cinema italiano. Come critico si è fatto conoscere e apprezzare per i numerosi scritti su autori e attori del cinema italiano e non solo. Ha collaborato alle principali testate nazionali di settore, è stato caporedattore di enciclopedie internazionali come *Schedario Cinematografico* e *Filmlexicon degli Autori e delle Opere* e della "Rivista del Cinematografo" e, per alcuni anni, segretario del Sindacato dei Critici cinematografici italiani. Come storico è stato tra i fondatori, nel 1964, della pionieristica Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, la più antica nel suo genere dell'intero panorama internazionale, che prese le mosse dallo storico convegno sulla storia del cinema organizzato durante la Mostra di Venezia.

Chiunque voglia scrivere o occuparsi di cinema italiano da un punto di vista scientifico deve obbligatoriamente rivolgersi a Bernardini o utilizzare gli strumenti di ricerca da lui elaborati. Pur lavorando come 'battitore libero' al di fuori dell'ambito accademico, Bernardini è stato in grado di porre le basi storiografiche per lo studio del cinema italiano. È stato uno dei primi in

Europa che, per stilare una storia del cinema, ha fondato le sue ricerche sui documenti e i materiali provenienti dal Ministero e dalle case di produzione. Un lavoro straordinario, animato da un profondo desiderio di sistematizzazione, che è confluito nell'imprevedibile database stilato per l'Anica. Siamo dunque lieti e onorati di annunciare che Aldo Bernardini ha deciso di donare alla Cineteca di Bologna il suo archivio personale. La Cineteca già possiede il fondo Vittorio Martinelli e potrà dunque vantare nel suo patrimonio gli archivi di questa grande coppia di storici del cinema italiano.

Gian Luca Farinelli

Il film che avrebbe aperto in modo ideale questo programma è perduto. *La festa inaugurale del monumento a Marco Minghetti* è il primo film girato a Bologna, il 28 giugno 1896, e il primo ad apparire su uno schermo bolognese, il 27 agosto 1896. Lo storico Aldo Bernardini ne ha trovato le tracce (una proiezione del 19 luglio 1896, a Genova) e ne dà notizia nel suo monumentale e meticoloso *Il cinema muto italiano. I film 'dal vero' 1895-1914* (2002), registandolo insieme a una quarantina di film italiani perduti del periodo 1896-1899. D'altra parte,

sono sopravvissuti circa quaranta altri film italiani non identificati, girati su pellicola Lumière, segnalati come vedute "fuori catalogo" o "fuori produzione"; tra questi, s.d., un *Salone Margherita* filmato forse nel 1896, forse a Napoli (e dove forse appare l'operatore Lumière Alexandre Promio).

Per continuare con le prime volte, *Le vée de filets de pêche* è probabilmente il primo film girato all'estero a venire proiettato in Francia, a Lione, l'8 febbraio 1896, mentre *Bains de Diane* è uno dei primi grandi successi di pubblico. Veniva solitamente proiettato due volte, la seconda all'indietro, trasformandosi in un surreale trick film con nuotatori che rimbalzavano verticalmente dall'acqua al trampolino, gran finale comico dello show. I Lumière, padre e fratelli, chiaramente sapevano come si mette insieme un buon programma. La seconda parte del nostro replica una storica proiezione che ebbe luogo a Torino (dal 20 al 26 dicembre). Nel finale, *Le Serpent*, appare Félicien Trewey, artista della scena allora famoso in tutto il mondo e amico della famiglia Lumière. Louis Lumière, nei primi mesi del 1896, filmò molti suoi bellissimi numeri di music-hall.

Mariann Lewinsky

Aldo Bernardini has two parallel, but closely linked, lives: that of a film critic and that of an Italian cinema historian. As a critic he became known and appreciated for his many writings on actors and filmmakers from both Italian cinema and beyond. He collaborated with the principal national newspapers and was chief editor of international encyclopaedias like Schedario Cinematografico and Filmlexicon degli Autori e delle Opere and the "Rivista del Cinematografo". For several years he was also secretary of the Italian film critics union. As a historian, in 1964 he was one of the founders of the pioneering Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, the oldest film history research association in the world, which took over from the historical conference that previously took place at the Venice Film Festival.

Anyone who wants to write about or work with Italian cinema employing a scientific approach must inevitably turn to Bernardini or make use of the research tools he developed. Despite operating outside of academia as a free agent, Bernardini managed to lay the historiographic foundations for the study of Italian cinema. He was one of the first in Europe who, in order to compile a history of Italian cinema, based his research on documents and materials deriving from the Ministry and production companies. An extraordinary task animated by a deep desire to be systematic, which fed into the essential database compiled for Anica.

We are both happy and honoured to announce that Aldo Bernardini has decided to donate his personal archive to the Cineteca di Bologna, which already houses the Vittorio Martinelli collection. The Cineteca can therefore be proud of now housing the archives of these two great Italian film historians.

Gian Luca Farinelli

The ideal film to open this programme is lost. La festa inaugurale del monumento a Marco Minghetti was the first film ever shot in Bologna, on June 28, 1896,



La festa inaugurale del monumento a Marco Minghetti

and the first film ever to appear on a screen in Bologna, on August 27, 1896. Film historian Aldo Bernardini found its trace (a screening on July 19, 1896, in Genova) and put it on record in his monumental, meticulously researched Il cinema muto italiano. I film 'dal vero' 1895-1914 (2002), along with about forty more lost Italian films from 1896-1899. On the other hand about forty unidentified Italian films shot on Lumière stock, considered views "hors catalogue" or "hors production", have survived, among them the undated Salone Margherita, shot maybe in 1896, maybe in Naples (and with Lumière operator Alexandre Promio maybe appearing in it).

To continue with first times, Levée de filets de pêche seems to be the first film shot abroad ever to be screened back in France, in Lyon, on March 8, 1896, and Bains de Diane became one of the first popular successes of cinematography. It was usually shown twice, the second time backwards, transformed into a surreal trick film with people jumping vertically out of the water up to the diving board, a comic highlight to end the show. Lumière père and frères and their representatives obviously knew about pro-

gramming. The second part of our programme follows a historical screening in Turin (daily from December 20 to 26, 1896). Its finale, Le Serpent, stars the then world-famous performer Félicien Trewey, a close friend of the Lumière family. Louis Lumière filmed several of Trewey's beautiful music hall numbers in early 1896.

Mariann Lewinsky

Salone Margherita

fuori catalogo n. [4026],
[Napoli], Italia, [1896]

Levée de filets de pêche

n. 58, Napoli, Italia, 1896

Port et Vésuve

n. 282, Napoli, 1896

Place du Dôme

n. 278, Charles Moisson,
Milano, Italia, 1896

Bains de Diane

n. 277, Giuseppe Filippi,
Milano, Italia, 1896

Roi et reine d'Italie

n. 279, [Constant Girel],
Monza, Italia, 1896

Cortège au mariage du prince de Naples

n. 283, Charles Moisson,
Roma, Italia, 1896

Le Forum

n. 290, Roma, Italia, 1896

Bal d'enfants

n. 15, Torino, Italia, 1896

Serpent

n. 90, [Louis Lumière],
La Ciotat, Francia, 1896

■ 35mm ■ Da: Institut Lumière, Lyon

PROGRAMMA 7: MESSICO. GABRIEL VEYRE (1871-1936), OPERATORE LUMIÈRE PROGRAMME 7: MEXICO. GABRIEL VEYRE (1871-1936), LUMIÈRE OPERATOR

“Finalmente è fatta! Da ieri 15 agosto ci siamo. L'altro ieri abbiamo dato la nostra prima rappresentazione. Per la serata, dedicata alla stampa, abbiamo avuto più di 1500 invitati, al punto che non sapevamo dove metterli. Gli applausi e gli evviva ci fanno sperare in un grosso successo. Tutti esclamavano: *Muy bonito! Che bello, che bello!*” (lettera di Gabriel Veyre alla madre, Città del Messico, 16 agosto 1896).

Fin dal 1896, i fratelli Lumière ingaggiano degli operatori per promuovere la loro nuova invenzione in tutto il mondo. Gabriel Veyre, venticinque anni, ha appena ottenuto un diploma in farmacia a Lione e deve guadagnare al più presto dei soldi per mantenere i fratelli e la madre vedova. Le conoscenze di chimica, l'interesse per l'elettricità e la passione per la fotografia ne fanno un candidato ideale.

Con l'energia dei pionieri, passerà quattro anni a girare il mondo con il suo Cinématograph, filmando vedute e organizzando proiezioni in tutte le capitali con un successo strepitoso. Il viaggio lo porta anzitutto in America Latina: Messico, Cuba, Colombia, Panama, Venezuela. Ma a Caracas si ammala ed è costretto rientrare in Francia.

A Lione il riposo è di breve durata. I fratelli Lumière affidano al giovane operatore una nuova missione che lo porterà in Oriente. Nel luglio 1898 si imbarca per il Canada per raggiungere il Giappone, quindi la Cina e l'Indo-

cina. A Hanoi il governatore generale Paul Doumer gli commissiona un importante reportage cinematografico sul paese per mostrarlo all'Esposizione universale che sarà inaugurata a Parigi nel 1900. Filmerà più di 500 vedute! Rientrato in Francia, Gabriel Veyre pensa di aprire una farmacia ma il destino vuole diversamente. Il sultano del Marocco cerca qualcuno che gli insegni la fotografia e il cinema. “Perché non io? Era un'ottima occasione per scoprire un paese nuovo, più misterioso e più chiuso di tutti quelli in cui ero stato”. Gabriel Veyre arriva al palazzo di Marrakech nel marzo 1901 per una missione che sarebbe dovuta durare sei mesi. Resterà in Marocco tutta la vita. Il catalogo Lumière include più di settanta film di Gabriel Veyre, tra cui alcuni capolavori quali *Le Village de Namou* (n. 1296) girato in Vietnam o *Duel au pistolet* (n. 35) girato in Messico.

*“Finally, it is accomplished! Since yesterday, the 15th August, we're there. The day before yesterday we gave our first show. On that evening, dedicated to the press, we had over 1500 guests – so many that we didn't know where to put them. The applause and cheers make us hope for a great success. Everyone was shouting: *Muy bonito! How wonderful!*” (letter from Gabriel Veyre to his mother, Mexico City, 16th August 1896).*

Since 1896, the Lumière brothers had hired cameramen to promote their



Gabriel Veyre, autoritratto, 1898

new invention around the world. The 25-year-old Gabriel Veyre had just obtained a diploma in pharmacy in Lyon and needed to earn money as soon as possible to support his siblings and widowed mother. His knowledge of chemistry, interest in electricity and passion for photography made him an ideal candidate. With the typical energy of the pioneers, he spent four years travelling the world with his Cinématographe, shooting views and organising screenings in all the capitals to extraordinary success. The trip took him above all to Latin America: Mexico, Cuba, Colombia, Panama and Venezuela. But he fell sick in Caracas and had to return to France.

The break in Lyon was short-lived. The Lumière brothers entrusted the young operator with a new mission that took

him to the Orient. In July 1898 he set sail for Canada in order to reach Japan, then China and Indochina. In Hanoi the general governor Paul Soumer commissioned an important film reportage on the country to show at the Universal Fair, which was inaugurated in Paris in 1900. He shot over 500 views!

Back in France, Gabriel Veyre considered opening a pharmacy, but destiny had other plans for him. The sultan of Morocco was looking for someone to teach him photography and film. "Why not me? It was a great opportunity to discover a new country, more mysterious and closed than any of those I had been to". Gabriel Veyre arrived at the palace in Marrakech in March 1901 for a mission that was to have taken six months. But he was to remain in Morocco for the rest of his life.

The Lumière catalogue includes over 70 films by Gabriel Veyre, including several masterpieces like *Le Village de Namou* (n. 1296), shot in Vietnam, or *Duel au pistolet* (n. 35), shot in Mexico.

Exercice à la baïonnette

n. 349, Gabriel Veyre, Chapultepec, Messico, 1896

Le président en promenade

n. 348, Gabriel Veyre, Chapultepec, Messico, 1896

Marché indien sur le canal de la Viga

n. 355, Gabriel Veyre, Città del Messico, Messico, 1896

Repas d'Indiens

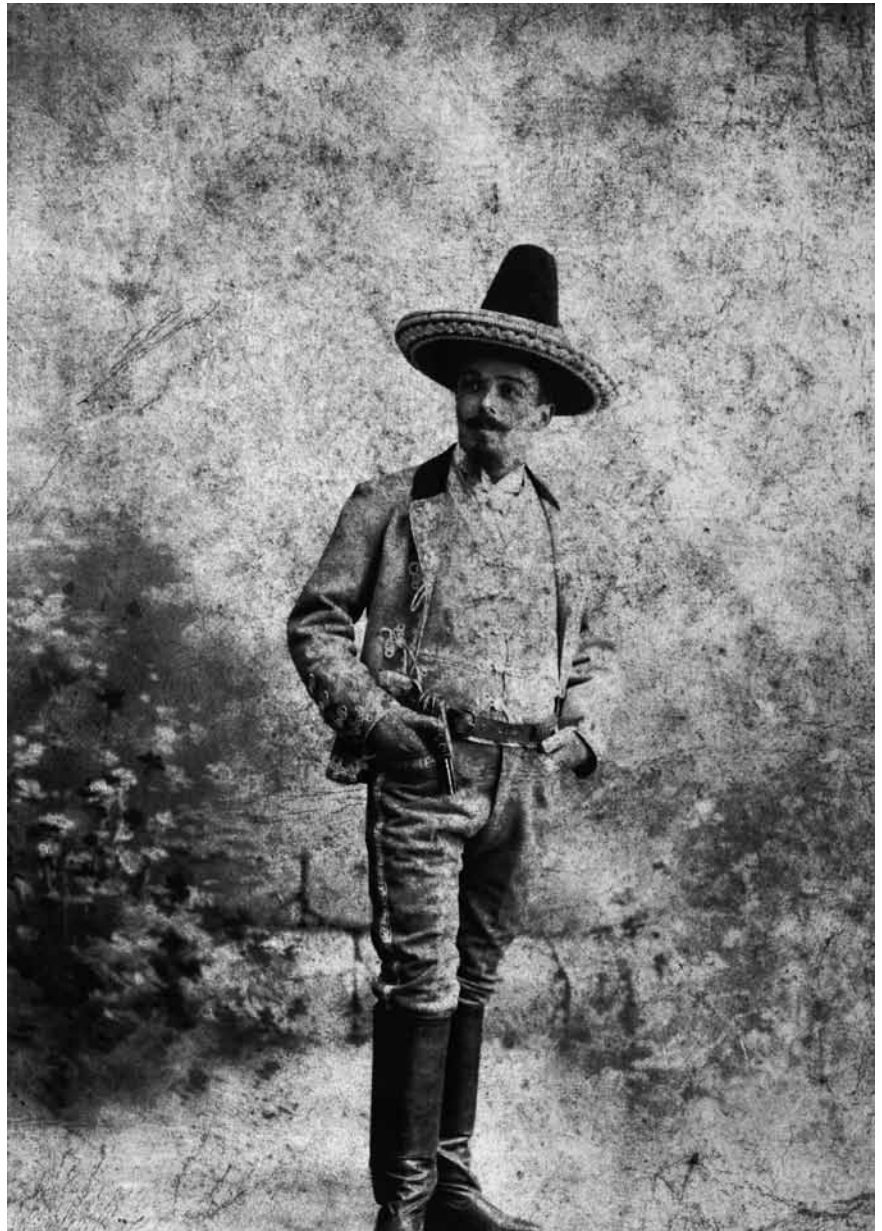
n. 351, Gabriel Veyre, Città del Messico, Messico, 1896

Défilé de jeunes filles au lycée

n. 36, Gabriel Veyre, Città del Messico, Messico, 1896

Transport de la cloche de l'Indépendance

n. 346, Gabriel Veyre, Città del Messico, Messico, 1896



Gabriel Veyre, Messico, 1896

Baignade de chevaux

n. 357, Gabriel Veyre, Guadalajara, Messico, 1896

Lassage des boeufs pour le labour

n. 354, Gabriel Veyre, Guadalajara, Messico, 1896

Bal espagnol dans la rue

n. 358, Gabriel Veyre, Città del Messico, Messico, 1896

Lassage d'un cheval sauvage

n. 350, Gabriel Veyre, Guadalajara, Messico, 1896

■ 35mm ■ Da: Institut Lumière, Lyon

PROGRAMMA 8 / PROGRAMME 8: AMERICAN MUTOSCOPE 1896

Nella marea di proiettori dai nomi stravaganti che nei primi anni del cinema facevano a gara tra di loro per attirare l'attenzione del pubblico, quello chiamato Biograph, sviluppato da Herman Casler nel 1896, era un apparecchio superiore agli altri in quanto offriva immagini più nitide, più stabili e più grandi, suscitando un vero stupore in tutti coloro che le vedevano. Il segreto del suo successo era la pellicola non perforata larga circa 68mm. Sorta nel 1896, la American Mutoscope Company (il mutoscopia era un visore a manovella che impiegava le stesse immagini e che portò all'invenzione del Biograph) si espanse nel 1897 aprendo diverse succursali Biograph in vari paesi europei.

Due importanti collezioni – 300 originali risalenti agli anni 1896-1903 – sono conservate da BFI (National Film and Television Archive di Londra) e EYE Filmmuseum di Amsterdam; oggetto di un progetto di restauro condotto da EYE (allora Nederlands Filmmuseum) alla fine del secolo scorso, i film restaurati sono stati stampati su pellicola a 35mm. Anche ridotti a 35mm, questi film ci fanno capire perché il giornalista R.H. Mere abbia intitolato il suo articolo apparso in "Pearson's Magazine" del febbraio 1899 *Le meraviglie del Biograph*. Con le loro dimensioni, la loro nitidezza e la loro iperrealità questi film facevano sensazione all'epoca e non sono meno sensazionali oggi.

Luke McKernan

Amid the welter of projectors with extravagant names that competed for the public's attention in the very first years of cinema, the Biograph, developed by Herman Casler, had established itself as a product above the others, with a sharper, steadier, and far larger screen image than any of its competitors, a true source of wonder in all who saw it. The key to



Empire State Express

this success was the unperforated film of approximately 68mm width that the Biograph projector used. The American Mutoscope Company (the Mutoscope being the flip-card viewer that employed the same images, and inspired the invention of the Biograph) generated several European Biograph companies in 1897 when expanding into Europe.

Approximately 300 original Biograph films dating 1896-1903 are held by the BFI (National Film and Television Archive) and EYE Filmmuseum (then Nederlands Filmmuseum); these two collections were restored at the end of the last century in a major project, resulting in projectable 35mm prints. Even in their reduced, 35mm form, these films show why journalist R.H. Mere called his article in "Pearson's Magazine" of February 1899 The Wonders of the Biograph. Such films, in their size, clarity, and super-reality, were the wonders of their age. They are no less wondrous now.

Luke McKernan

Bryony Dixon presenta il Victorian film project del BFI National Archive, che si propone di restaurare film di grande formato a partire da originali 60mm e 68mm usando nuove combinazioni di procedimenti fotochimici e digitali, nonché di digitalizzare più di 500 film britannici realizzati tra il 1895 e il 1901. Il progetto solleva importanti questioni relative alla duplicazione: alcuni film di grande formato erano stati in precedenza oggetto di un ambizioso programma di restauro condotto da EYE, già Nederlands Filmmuseum. Si tratta anche di riflettere sul coinvolgimento del pubblico nel mondo in rapido cambiamento della programmazione digitale: qual è il modo migliore di presentare il materiale, emozionare, istruire e divertire?

Bryony Dixon introduces the BFI National Archive's forthcoming Victorian film project. The aim is to restore large format films from 60mm and 68mm



Wrestling Pony and Man

originals using new combinations of photochemical and digital technique as well as to digitise more than 500 British films made between 1895 and 1901. The project raises questions about duplication of archival work – some of the large format films were previously the object of an ambitious European restoration programme led by the Netherlands Filmmuseum, now EYE. It's also about public engagement in the changing world of digital programming, how can we best present the material, to excite, educate and entertain?

Stable on Fire

William K.L. Dickson, Massachusetts, USA, 1896

American Falls, Luna Island

Cascade del Niagara, USA, 1896

Shooting the Chutes

William K.L. Dickson [?], New York, USA, 1896

A Hard Wash

William K.L. Dickson, New York, USA, 1896

Dancing Darkies

New York, USA, 1896

View on Boulevard, New York City

New York, USA, 1896

Wrestling Pony and Man

USA, 1896

Inch Disappearing Carriage Gun Loading and Firing

New Jersey, USA, 1897

Empire State Express

New Jersey, USA, 1896

■ 35mm ■ Da: EYE Filmmuseum



Shooting the Chutes

PROGRAMMA 9: 1895-1995-2016: ULTIMI AGGIORNAMENTI SUI LUMIÈRE PROGRAMME 9: 1895-1995-2016: LATEST UPDATES ON THE LUMIÈRE BROTHERS

In vista delle celebrazioni del centenario del cinema nel 1995, un progetto internazionale di ricostruzione e restauro dell'intera produzione della casa A. Lumière et fils è stato condotto in Francia dal Centre National de la Cinématographie. In collaborazione con l'Università di Lyon II, questa missione di ampio respiro ha portato, a partire da elementi provenienti dagli archivi di tutto il mondo, all'identificazione di 1408 vedute (solo diciannove sono da considerarsi perdute) e alla pubblicazione di un catalogo, *La Production cinématographique des frères Lumière*, a cura di Michelle Aubert e Jean-Claude Seguin, edito dalla BiFi, Editions Mémoires de cinéma, 1^{er} siècle du cinéma.

Vent'anni dopo, all'epoca della condizione globale delle informazioni in rete e dell'internazionalizzazione delle norme di catalogazione, a che punto si trovano le nostre conoscenze sulle prime produzioni della storia del cinema? Per CNC, Institut Lumière e Cinémathèque française, la commemorazione dei 120 anni di questo materiale eccezionale rappresenta un'occasione per proseguire i lavori riprendendo l'indicizzazione dei film secondo le attuali norme di catalogazione, ma soprattutto per studiare i cosiddetti film 'fuori catalogo', ossia un corpus di circa 600 vedute che raccoglie principalmente quelle non commercializzate. Il confronto con le vedute in 'catalogo' permette di riflettere sia sulla distribuzione delle immagini – perché una veduta è stata preferita a un'altra? – sia sulla produzione di 'serie' quali *Arroseur et arrosé* o le varie *Entrées d'un train en gare*, nonché di accedere, attraverso queste rappresentazioni 'inedite', a nuove chiavi di lettura culturale ed etnografica.

Béatrice de Pastre e
Dominique Moustacchi

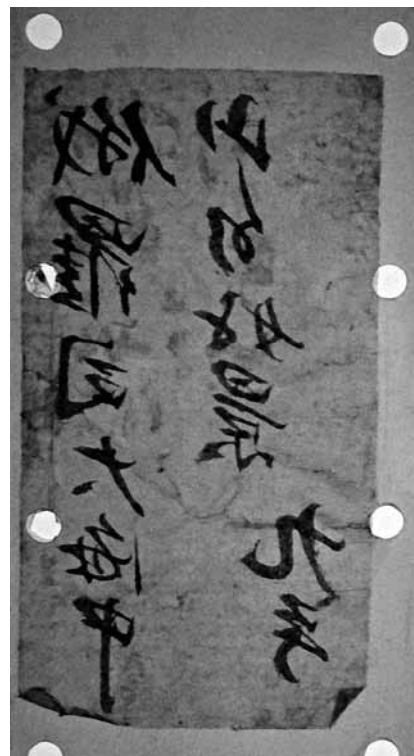
*In view of the celebrations for cinema's centenary in 1995, an international project to reconstruct and restore the entire output of the production company A. Lumière et fils was undertaken in France by the Centre National de la Cinématographie. In collaboration with the University of Lyon II, this wide-ranging project, which started with elements belonging to archives throughout the world, led to the identification of 1408 views (of which only 19 are considered lost) and the publication of a catalogue, *La Production cinématographique des frères Lumière*, edited by Michelle Aubert and Jean-Claude Seguin and published by BiFi, Editions Mémoires de cinéma, 1^{er} siècle du cinéma.*

*Twenty years later, in an era characterised by the global sharing of information online and the internationalisation of cataloguing standards, what is the current state of knowledge on the earliest productions in the history of the cinema? For the CNC, the Institut Lumière and the Cinémathèque française, the commemoration of the 120 anniversary of this exceptional material marks an opportunity to continue this work, reprising the indexing of the films according to current cataloguing standards, and, above all, to study the so-called 'out-of-catalogue' films: a corpus of about 600 views that principally comprise those that were indicated as never having been marketed. Comparing them with the 'catalogue' views allows us to reflect both on the distribution of images – why was one view preferred over another? – and on the production of 'series' like *Arroseur et arrosé* or the various *Entrées d'un train en gare*. Moreover, these unpublished images allow us to adopt new cultural and ethnographic approaches to reading the films.*

Béatrice de Pastre and
Dominique Moustacchi



Water toboggan (montagnes russes sur l'eau)



Water toboggan (montagnes russes sur l'eau)

[Toboggan aquatique]

fuori catalogo n. [4006],
Alexandre Promio, [Francia, 1896]

Water toboggan (montagnes russes sur l'eau)

n. 98, Stati Uniti, 1896

Autruches

n. 4, Parigi, Francia, 1896

[Autruches, II]

fuori catalogo n. [4506],
Parigi, Francia, 1896

Scène d'enfants

n. 94, [Lumière], Lione, Francia, 1896

[Enfants jouant avec chat et chiens]

fuori catalogo n. [4587], [Lumière, 1896]

Enfants pêchant des crevettes

n. 45, [Alexandre Promio],
Gran Bretagna, 1896

[Enfants pêchant des crevettes, II]

fuori catalogo n. [4514], [Alexandre Promio, Gran Bretagna, 1896]

Via Roma

n. 281, Napoli, Italia, 1896

[Circulation via Roma à Naples]

fuori catalogo n. [4011],
Napoli, Italia, [1896]

[Toulouse: Place du Capitole, II]

fuori catalogo n. [4017],
Tolosa, Francia, [1896]

[Les Bains Pane de Mexico]

fuori catalogo n. [4559], Gabriel Veyre,
Messico, 1896

■ 35mm ■ Da: CNC - Archives français du film



[Circulation via Roma à Naples]



Via Roma

Il 28 dicembre 1895, l'illusionista Georges Méliès, proprietario del Theatre Robert-Houdin di Parigi, assisté al primo spettacolo a pagamento del Cinématographe Lumière e intuì le straordinarie potenzialità dell'invenzione per la sua attività. Purtroppo i fratelli Lumière si rifiutarono di vendergli il loro apparecchio, e quindi Méliès dovette rivolgersi all'inglese Robert William Paul.

Méliès iniziò documentando cose normalissime, una partita di carte, bambini, ecc., finché un giorno mentre era intento a filmare Place de l'Opéra il suo apparecchio si inceppò, producendo casualmente il primo effetto speciale in stop-motion.

Presto specializzatosi in film a trucchi, Méliès girò una serie pellicole nel giardino della sua casa di Montreuil, dove nel 1897 costruì il suo primo studio cinematografico.

Avendo distrutto i propri negativi nel 1923, Méliès divenne il simbolo dei film perduti, ed è alquanto improbabile che oggi si riesca a reperire altro materiale da lui girato (delle sue 520 produzioni si sono conservati solo 220 film). Questo programma comprende i film superstiti girati da Méliès 120 anni fa nel 1896, il suo primo anno di produzione: una manciata di titoli, tutto ciò che rimane degli ottanta film girati quell'anno.

Serge Bromberg

Magician Georges Méliès, owner of the Theatre Robert-Houdin in Paris, attended the first public screening of the Lumière Cinématographe December 28, 1895, and realized how valuable such an attraction would be for his venue. Alas, the Lumière brothers refused to sell him a cinématographe, so he went to Robert William Paul in England to buy his first apparatus.

He started filming the most common subjects, documentaries, men playing cards, children, etc. until one day his camera stopped while filming the Place de l'Opéra, resulting in the first accidental stop-motion special effect.

Méliès quickly specialized in trick films. He shot a series of films in his Montreuil garden, and built the first film studio in 1897 in the same place.

Because Méliès destroyed his own negatives in 1923, he became the symbol of lost films, and discoveries of new titles today seem almost impossible (220 films survive of his 520 productions).

This programme includes films shot by Méliès 120 years ago in 1896, which was his first year of production. Only a handful of titles survive of the 80 films he made that year.

Serge Bromberg

UNE PARTIE DE CARTES

Francia, 1896 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 1) ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: BFI - National Archive / Lobster Films

DÉFENSE D'AFFICHER

Francia, 1896 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 15) ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Lobster Films

UNE NUIT TERRIBLE

Francia, 1896 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 26) ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Lobster Films

ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN

Francia, 1896 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 70) ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Lobster Films

LE MANOIR DU DIABLE

Francia, 1896-1897

Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 78-80) ■ DCP. D.: 3'. Bn ■ Da: New Zealand Film Archive (Corrick Collection) / Lobster Films

LE CAUCHEMAR

Francia, 1896-1897

Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 82) ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Lobster Films





CENTO ANNI FA: 30 FILM DEL 1916

A Hundred Years Ago: 30 Films from 1916

Programma a cura di / Programme curated by **Mariann Lewinsky**

Note di / Notes by **Peter Bagrov, Robert Byrne, Cecilia Cenciarelli, Paola Cristalli, Stella Dagna, Claudia Gianetto, Mariann Lewinsky, David Mayer, Alisa Nasrtdinova, Monica Nolan, Jay Weissberg, Jon Wengström, Maria Wyke**

Chi verrà a vedere i film del 1916? Come dovrei farla, questa volta, la sezione *Cento anni fa?*, mi chiedevo all'inizio delle ricerche. Tra il pubblico ci saranno, anche quest'anno, i più autorevoli studiosi internazionali di cinema muto, cineteche viventi che hanno visto tutto quel che c'è da vedere e da decennni seguono il nostro e altri festival specializzati. Ci saranno spettatori il cui amore per i film muti è di fresca data, e che si lasceranno rapire da ogni immagine. C'è chi si strugge per il fuggente attimo di realtà che emana da un frammento non identificato; chi preferisce la sicurezza dei titoli famosi; i ricercatori a tempo pieno cercheranno materiali utili alla loro ricerca, che sia la rappresentazione di genere degli immigrati irlandesi, l'uso del carrello nella metadiegesi o quel che si vuole. E se tutto quel che c'è di davvero interessante nella produzione del 1916 fosse stato già mostrato nelle precedenti edizioni del Cinema Ritrovato? Il 1916 senza Capellani, Chaplin, Weber, Nielsen, Dwann, Hart... forse restano solo polvere e noia.

Ma poi, fin dalle prime visioni, i film stessi hanno dissipato le ansie. Come gli anni passati, la sezione *Cento anni fa* è organizzata in capitoli, dedicati quest'anno, semplicemente, alla produzione di tre paesi – l'Italia, la Russia nell'ultimo anno prima della rivoluzione e gli Stati Uniti. Speciale attenzione viene poi riservata ad alcuni registi di primo rango come Stiller, Perret, Bauer, il giovane Borzage e il giovane Genina, a sceneggiatrici come Anita Loos, Zoja Barancevič e Fabienne Fabrèges, e a una sfolgorante generazione di star – Vera Chodolnaja e Ivan Mozzuchin, Norma Talmadge e Douglas Fairbanks, Jenny Hasselquist e Lars Hanson, Lyda Borelli, Bianca Virginia Camagni, Elena Makowska, Diana Karenne e molti altri. Ci saranno sottotesti e temi da esplorare – il balletto classico; la guerra; il Dada; la ricostruzione di epoche passate; tuttavia, in onore dei trent'anni del Cinema Ritrovato, vero punto focale della sezione saranno le copie e i restauri, con i significati e le questioni che si portano dietro. Sullo schermo si vedranno copie complete e frammenti, copie senza didascalie, una copia di qualità molto scadente e un 16mm, i più recenti restauri fotochimici e digitali e progetti del passato, come l'importante, controversa ricostruzione di *Intolerance* curata dal MoMA nel 1989. Gran parte dei film della Russia zarista sopravvivono purtroppo solo in modesti duplicati degli anni Ottanta, in bianco e nero; nel corso dell'ultimo anno, numerose bobine nitrato, colorate per imbibizione, sono miracolosamente state rinvenute e sono arrivate a Bologna per essere restaurate.

La nostra visione del cinema del 1916 è complicata da ostacoli, veli, passaggi bloccati, e questa è una cosa buona. Affila la nostra percezione, accende l'immaginazione, ci fa sognare. Ci spinge a cercare e scavare, a trovare il denaro e le soluzioni tecniche, a restaurare e a far vedere; fa di noi dei cinefili, degli specialisti, degli archivisti, dei curatori.

Mariann Lewinsky

Who will come to see films from 1916? How should the A Hundred Years Ago section be done this time? Among the festival audience there will again be the world's most knowledgeable authorities on silent cinema; these living film libraries have seen all there is to see and have followed for decades our and other specialized festivals. There will be people who have recently fallen in love with silent films and are enthralled by every image. Some spectators crave for an epiphany of the fleeting real emanating from a unidentified fragment, others for the security of famous feature films; hard-working researchers will look for their research area, be it the gendered representation of Irish immigrants, the use of tracking shots in the metadiegesis, or whatever.

And what if in recent editions of Il Cinema Ritrovato all interesting works had already been screened, used up so to speak? The production of 1916 minus Capellani, Chaplin, Weber, Nielsen, Dwann, Hart... maybe there's nothing left but dust and boredom!

When preparatory viewings began, the films dispelled all curatorial worries. As in the previous years, the A Hundred Years Ago series and its catalogue are organized into chapters, dedicated this time, very simply, to three film-producing countries – Italy, Russia in the last year before the revolution and the USA. Special attention is due to first-rate directors such as Stiller, Perret, Bauer, young Borzage and young Genina, to female scriptwriters Anita Loos, Zoja Barancevič and Fabienne Fabrèges and to a glamorous generation of stars – Vera Chodolnaja and Ivan Mozzuchin, Norma Talmadge and Douglas Fairbanks, Jenny Hasselquist and Lars Hanson, Lyda Borelli, Bianca Virginia Camagni, Helena Makowska, Diane Karenne and many more.

You will find an array of subtexts and topics to explore – ballet dancers; the war; Dada; the reconstruction of past ages; however, in celebration of the 30 years of Il Cinema Ritrovato, the emphasis is on the prints and restorations presented, and what they stand for. The screening will include complete prints and fragments, prints without intertitles, a poor quality print, a 16mm version, the most recent photochemical and digital restorations as well as past projects, including MoMA's important yet controversial reconstruction of Intolerance in 1989. Most films from Czarist Russia sadly survive only in dull duplicates from the eighties, in black and white, until miraculously several tinted nitrate reels turned up and came to Bologna to be restored. Our vision of the cinema of 1916 is made difficult by obstacles, veils, blocked passages, and that is a good thing. It sharpens our perception, fires the imagination, makes us dream. It moves us to search and dig, to find money and technical solutions, to restore and screen; it makes us film lovers, specialists, archivists, curators.

Mariann Lewinsky

CAPITOLO 1: RUSSIA 1916. PRIMA DELLA RIVOLUZIONE CHAPTER 1: RUSSIA 1916. BEFORE THE REVOLUTION

In Russia il 1916 è spesso considerato l'ultimo anno del XIX secolo: quello successivo, con le sue due rivoluzioni, segnò l'inizio di una vita completamente nuova. Non sorprende allora che il 1916 coincida con l'età dell'oro del cinema prerivoluzionario. Può darsi benissimo che il 1913 e il 1914 avessero prodotto film eccellenti, ma senza alcuna sistematicità. Nel 1916 le convenzioni erano ormai fissate. L'espressione chiave era 'fuga dalla realtà'. In Russia c'era sempre una realtà da cui fuggire, specie durante la guerra.

A giudicare dalla sua cinematografia, la Russia del 1916 sembra un giardino in cui si aggirano con movenze da sonnambuli, come storditi da fiori e alberi esotici, personaggi d'estrazione sociale e nazionalità incerte (era frequente che ai membri di una famiglia cinematografica venissero dati nomi italiani, francesi e russi). Evgenij Bauer porta questo stile alla perfezione trasformando i propri melodrammi in una commistione di balletto e architettura. Bauer è perfettamente in grado di orchestrare drammi psicologici con rappresentanti riconoscibili dei diversi gruppi sociali (*Nelli Rainceva* ne è un esempio eccellente), ma sceglie un'altra strada e nel 1916 realizza capolavori quali *Žizn' za žizn'* e *Umirajuščij lebed'*.

La tendenza cinematografica opposta sposa lo stile realistico del Teatro d'arte di Mosca che ha nel *Gabbiano* di Čechov il suo simbolo. *Cvety zapozdalye* di Boris Suškevič ne è un perfetto esempio.

Ma ciò che veramente contraddistingue un'industria cinematografica 'matura' è l'apparizione di figure versatili come Jakov Protazanov. Artigiano abile e smaliziato, Protazanov gira decine di successi commerciali di tutti i generi e stili. Di tanto in tanto può concedersi il lusso di realizzare un la-

voro fatto con il cuore, mettendoci mesi anziché una o due settimane. È il caso di *Pikovaja Dama*, melodramma insieme mistico e ironico considerato da molti il punto più alto del cinema presovietico.

Viraggi e imbibizioni erano frequenti anche in Russia, come negli altri paesi. Tuttavia, fino a tempi recenti tutto è stato conservato unicamente in bianco e nero. L'attrazione speciale del programma russo di quest'anno è rappresentata da alcuni film colorati. Se per lo stile decorativo di Bauer i colori erano essenziali, per i realisti essi non svolgevano un ruolo importante (come dimostrano chiaramente le due copie di *Cvety zapozdalye* che presentano diverse imbibizioni). Va tuttavia sottolineato che ogniqualvolta i russi volevano enfatizzare una scena importante... la lasciavano in bianco e nero. Ma per rendersene conto, servono le parti colorate!

Peter Bagrov

In Russia 1916 is often considered the last year of XIX century: the next year with its two revolutions brought an entirely new life. No wonder 1916 is the golden age of pre-revolutionary film. It may very well be that 1913 and 1914 give some of the finest examples of film-making, but there was no system yet. By 1916 the standards have been formed. 'Escapism' was the main word. In Russia there was always something to escape from, particularly during the war.

From its appearance in films, Russia of 1916 resembled a garden where creatures of uncertain class and nationality (it was common to give Italian, French and Russian names to members of one cinematic family) moved in a somnambulist rhythm, as if besotted by exotic flowers and trees. Evgenij Bauer brought this style to perfection, turning his melodramas into an amalgam of ballet and

architecture. He was absolutely capable of mastering a psychological drama with recognizable representatives of social groups (Nelli Rainceva is an excellent example of that), but he chose another path and reached his peak in 1916 with Žizn' za žizn' and Umirajuščij lebed'.

The opposite tendency was to adopt for the silent screen the hyper-authentic style of the Moscow Art Theatre with Čechov's Seagull as its symbol. Boris Suškevič's Cvety zapozdalye is a perfect example of that.

But what really marks a 'mature' film industry is the appearance of such versatile figures as Jakov Protazanov. A skillful and cynical craftsman, he made dozens of commercially successful films in all genres and styles. Once in a while he could afford the luxury of a labour of love, spending months on a single film instead of the usual one or two weeks. Such was Pikovaja Dama, a melodrama that was both mystical and ironic, considered by many the highest peak of pre-Soviet cinema.

Tinting and toning was as common in Russia as it was all over the world. Yet, until recently everything has been preserved in black and white only. This year's 'special attraction' of the Russian programme is several tinted films. For Bauer's decorative style the exact colours were essential, for the realists they did not play an important role (which is evidently illustrated by two prints of Cvety zapozdalye with different tinting). One observation is worth underlining though: whenever the Russians wanted to emphasize an important shot... they left it in black and white. Well, in order to see that you've got to have the tinting!

Peter Bagrov

NELLI RAINCEVA

Russia, 1916 Regia: Evgenij Bauer

■ Scen.: Aleksandr Amfiteatrov. F.: Boris Zavelev. Int.: Zoja Barancevič (Nelli Rainceva), Ol'ga Rachmanova (madre di Nelli), Aleksandr Cheruvimov (padre di Nelli), Konstantin Zubov (impiegato Petrov), Vera Pavlova (Tanja), Janina Mirato (Koreckaja), Michail Stal'skij (Leonid Andreev). Prod.: Aleksandr Chanžonkov
■ 35mm. L.: 714 m. D.: 39' a 16 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

L'adattamento cinematografico della prosa semplice di Aleksandr Amfiteatrov, tipico testo di inizio secolo su un rapporto servo-padrona, rappresenta una sorta di variante di *La signorina Julie* di August Strindberg. Strindberg era molto popolare in Russia, tanto che un anno prima Jakov Protazanov aveva già diretto una versione di *La signorina Julie* (Plebej, 1915).

L'insoddisfatta Nelli Rainceva partecipa a una festa organizzata da alcuni domestici e avvia una relazione con lo scrivano del padre. Presto la sua vita precipita in un baratro di sofferenza, la cui unica via d'uscita è la morte. Il film si apre accanto alla tomba della protagonista e si struttura come un flashback: la cameriera trova il diario della defunta padrona. Più che svelarsi, la storia diviene parossistica: lo spettatore non attende il finale, che già conosce, ma si appassiona alla trama. Insolita per Evgenij Bauer appare non solo la struttura narrativa ma anche la gestione della protagonista, mai subordinata allo sfondo decorativo: i piani medi e i primi piani di Zoja Barancevič nel ruolo di Nelli spostano l'attenzione dalle circostanze esteriori alle vicissitudini interiori. Allieva del regista teatrale Konstantin Mardžanov, Zoja Barancevič entrò molto giovane negli studi cinematografici di Chanžonkov firmando un contratto di tre anni. Con dodici film all'anno divenne presto la stella del cinema prerivoluzionario, grazie alle so-



Nelli Rainceva

lide tecniche di recitazione (che Vera Cholodnaja non possedeva) e alla fotogenia (spesso assente negli attori di formazione teatrale).

Anche in *Nelli Rainceva* Evgenij Bauer resta fedele alle tecniche chiaroscurali che dominano i suoi film. Perfino il sottotitolo ne sottolinea gli intenti registici: il termine russo *dvigopis*, calco del francese *cinématographe*, rimanda al concetto di 'scrittura' del movimento. Con le sue pennellate di luce, Bauer tenta di superare la piattezza dello schermo e costruisce una composizione in profondità, evidente soprattutto nella scena del ballo dei domestici.

Alisa Nasrtdinova

The film adaptation of Aleksandr Amfiteatrov's simple prose, a typical early twentieth-century text on the relationship between master and servant, is a kind of variation of August Strindberg's Miss Julie. Strindberg was very popular in Russia, so much so that just a year before Jakov Protazanov had already directed a version of Miss Julie (Plebej, 1915).

Frustrated Nelli Rainceva attends a party organized by some servants and

begins a relationship with her father's clerk. Her life soon precipitates into an abyss of suffering with death being the only way out. The film opens next to the lead character's coffin and is structured as a flashback: a maid finds the diary of her deceased mistress. The story turns to a fever pitch instead of revealing itself: the viewer does not wait for the ending, which he already knows, but gets caught up in the plot. Not only is the narrative structure unusual for Evgenij Bauer but so is his treatment of the lead character, who is never secondary to the decorative background: medium shots and close-ups of Zoja Barancevič as Nelli shift the focus from the external circumstances to her inner vicissitudes. A student of theater director Konstantin Mardžanov, Zoja Barancevič was very young when she signed a three year contract with the Chanžonkov production company. Performing in twelve films a year, she quickly became the star of pre-revolutionary cinema with her solid acting skills (which Vera Cholodnaja did not have) and photogenic qualities (often missing in theatrically trained actors).

In Nelli Rainceva Evgenij Bauer used the chiaroscuro techniques that dominate his films. Even the subtitle un-

derscores his directorial intentions: the Russian term dvigopis, a calque of the French cinématographe, alludes to the concept of the 'writing' of motion. With brushstrokes of light, Bauer tried to challenge the flatness of the screen and create a composition with depth, especially apparent in the scene of the servants' dance.

Alisa Nasrtdinova

ŽIZN' ZA ŽIZN'

Russia, 1916 Regia: Evgenij Bauer

■ T. int.: *A Life for a Life*. T. alt.: *Za každuju slezu po kaple krovi / Sestry-sopernicy*. Sog.: dal romanzo *Serge Panine* di Georges Ohnet. Scen.: Evgenij Bauer. F.: Boris Zavelev. Int.: Ol'ga Rachmanova (signora Chromova), Lidija Koreneva (Musja), Vera Cholodnaja (Nata), Vitol'd Polonskij (principe Vladimir Bartinskij), Ivan Perestiani (Žurov). Prod.: Aleksandr Chanžonkov ■ 35mm. L.: 1238 m. D.: 67' a 16 f/s. Bn ■ Frammenti imbibiti / *Tinted extracts*. DCP. D.: 7'. Col. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale e Gosfilmofond ■ Il restauro è stato realizzato dalla Fondazione Cineteca di Bologna a partire da un positivo nitrato conservato dal Gosfilmofond. L'elemento scena è stato scansionato alla risoluzione di 4K e restaurato digitalmente in 2K. Il restauro è stato effettuato presso il Laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2016 / *Restored by Fondazione Cineteca di Bologna, from a nitrate positive owned by Gosfilmofond. The camera negative was digitized at 4K and digitally restored at 2K. Restored in 2016 at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Žizn' za žizn' fu concepito come film 'artistico' in grado di competere con i campioni d'incassi stranieri e come risposta alla produzione di Ermoľev *Pikovaja Dama*. Tra le sceneggiature che gli vennero proposte, il regista di punta della compagnia di Chanžonkov, Evgenij Bauer, scelse l'adattamento del romanzo di Georges Ohnet. Musja e Nata, rispettivamente figlia e figliastra



Žizn' za žizn'

dell'amorevole milionaria Chromova, si innamorano entrambe di un principe seduttore e dissipato. Musja sposa il principe ed è costretta ad assistere ai suoi tradimenti e ai suoi sperperi. Sarà la madre a vendicare le sue lacrime. Nel film furono riversate tutte le risorse degli studi di produzione Chanžonkov: il cast era composto dai migliori attori sulla piazza e Boris Zavelev era uno dei principali direttori della fotografia del cinema prerivoluzionario. Per un film così imponente i tempi di lavorazione erano catastroficamente ristretti: il produttore voleva che uscisse prima della fine della stagione cinematografica. Come ricordano i colleghi di Bauer, il regista amava però lavorare in tempi stretti e in condizioni di tensione creativa. Le riprese si conclusero perfino prima della scadenza fissata. Il film fu accolto da una raffica di recensioni positive. Simili successi commerciali esibivano solitamente imbibizioni e viraggi ricchi e vari, ma nei frammenti superstiti del film non c'è niente di tutto questo. Per Bauer la componente visiva era più importante del lavoro degli attori

e della costruzione drammaturgica, e l'assenza di imbibizioni e viraggi nella copia esistente è significativa. Oltre all'eleganza del protagonista Vitol'd Polonskij, all'efficacia di Ivan Perestiani e all'intensità di Ol'ga Rachmanova, i contemporanei apprezzarono l'interpretazione offerta dall'attrice del Teatro d'Arte di Mosca Lidija Koreneva e la perfetta sintonia tra la 'regina dello schermo' Vera Cholodnaja e gli interni del film. La lentezza letargica della Cholodnaja, i suoi gesti come congelati che la trasformano in un lussuoso oggetto d'arredo o in un'algi-da statua di pietra, s'intonano perfettamente agli intenti artistici di Bauer, interessato soprattutto alla complessità spaziale delle inquadrature valorizzata da una fotografia quanto mai vicina al significato etimologico di 'scrittura di luce'. La luce pervade le inquadrature, si annida ovunque e attira a sé l'occhio della macchina da presa, solitamente statica e all'improvviso costretta a muoversi in avanti e all'indietro nella scena del doppio matrimonio.

Alisa Nasrtdinova

Žizn' za žizn' was conceived as an 'artistic' film able to compete with foreign box office hits and as an answer to Ermol'ev's Pikovaja Dama. Of the scripts offered to him, Evgenij Bauer, the leading director at Chanžonkov's company, chose an adaptation of Georges Ohnet's novel. Musja and Nata, daughter and stepdaughter of the loving millionaire Mrs. Chromova, both fall in love with an irresponsible prince and seducer. Musja marries the prince and is forced to witness his betrayals and extravagances. It will be her mother who avenges her tears.

All the resources of the Chanžonkov studios were poured into the film: the cast was made up of the best actors around and Boris Zavelev was one of the leading directors of photography of pre-revolutionary cinema. The time available was catastrophically limited for such a grand production: the producer wanted it to be released before the end of the film season. As Bauer's colleagues recall, however, the director loved working with tight schedules and under creative tension. Filming even ended before the deadline. The movie was met with a stream of positive reviews. Such commercial hits usually showed rich and varied tinting and toning, but in the surviving fragments none of that is evident. For Bauer the visual component was more important than the work of the actors and dramatic construction, and the absence of tinting and toning in the existing print is significant. Contemporaries appreciated lead Vitol'd Polonskij's elegance, Ivan Perestiani's efficacy, Ol'ga Rachmanova's intensity, Moscow Art Theatre actress Lidija Koreneva's performance, and the perfect harmony between the 'queen of the big screen', Vera Cholodnaja, and the film set. Cholodnaja's slow, lethargic movements with her almost frozen gestures, transforming her into a luxurious piece of furniture or into an icy stone sculpture, fit perfectly with Bauer's artistic intent. Bauer was especially interested in the spatial complexity of shots enhanced by a photography that truly embodies the etymological meaning of 'writing in light'. Light fills the frames, it lurks ev-

erywhere and draws the gaze of the camera, which was mostly static until suddenly forced to move forward and back in the scene of the double wedding.

Alisa Nasrtdinova

UMIRAJUŠČIJ LEBED'

Russia, 1916 Regia: Evgenij Bauer

■ T. int.: *The Dying Swan*. T. it.: *Morte del cigno*. Scen.: Zoja Barancevič. F.: Boris Zavelev. Int.: Vera Karalli (Gizella), Aleksandr Cheruvimov (padre di Gizella), Vitol'd Polonskij (Viktor Krasovskij), Andrej Gromov (Valerij Glinskij), Ivan Perestiani (amico di Glinskij). Prod.: Aleksandr Chanžonkov ■ 35 mm. L.: 1019 m. D.: 55' a 16 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

La sceneggiatura di *Umirajuščij lebed'*, pensata su misura per l'étoile del Bolšoj Vera Karalli, fu scritta da Zoja Barancevič, attrice per gli studi cinematografici di Aleksandr Chanžonkov e – come molti altri attori del periodo prerivoluzionario – occasionalmente sceneggiatrice. Il film narra della ballerina muta Gizella Raccio, che conquista la celebrità sui palcoscenici internazionali ma soffre le pene dell'amore tradito. Un pittore ossessionato dalla morte, Glinskij, è colpito dal suo stile malinconico e struggente. Il ritratto di Gizella, nelle intenzioni dell'autore, dovrà incarnare la morte stessa. Ma la ballerina è nuovamente felice per il ritorno dell'innamorato, e il suo volto è illuminato dal sorriso. Il pittore uccide allora Gizella per portare a compimento la propria opera.

Il film, girato durante un viaggio di lavoro di Chanžonkov al sud, inaugurò il successo commerciale delle pellicole ambientate in Crimea e nel Caucaso. Il regista Evgenij Bauer lavorò in esterni, sfatando il mito che lo voleva esclusivamente legato ai teatri di posa. Il movimento, la visionarietà, il soggetto costruito attorno a una bellezza 'muta' che reca su di sé il marchio della

morte: Bauer raccoglie l'intera gamma delle suggestioni simboliste evocate dal cinema e la riversa nel suo film. Una decina d'anni dopo, l'operatore Boris Zavelev, che nel 1927 girò *Zvenigora* con Aleksandr Dovženko, disse di considerare la propria collaborazione con Bauer il culmine della sua professione cinematografica.

La stampa esaltò le danze della Karalli, canto del cigno del balletto classico moscovita. Come confermò Chanžonkov nelle sue memorie, la Karalli era la beniamina del pubblico e non c'era villaggio russo in cui non si attendessero con trepidazione i suoi film. Anche se agli attori dei teatri imperiali era fatto divieto di apparire al cinema, Vera Karalli continuò a collaborare con gli studi cinematografici "fiduciosa che fosse il balletto moscovita ad avere bisogno di lei, più che il contrario".

Alisa Nasrtdinova

The screenplay of Umirajuščij lebed', tailor made for Bolšoj star Vera Karalli, was written by Zoja Barancevič, an actress for Aleksandr Chanžonkov's company and – like many actors of the pre-revolution period – occasionally a screenwriter. The film tells the story of mute ballerina Gizella Raccio who becomes famous on the international stage but suffers from a broken heart. Glinskij, a painter obsessed with death, is struck by her melancholic and poignant style. In the painter's mind, the portrait of Gizella should depict death itself. With the return of her beloved, however, the ballerina's happiness is renewed, and a smile brightens her face. The painter kills Gizella to fulfill his work.

Shot during Chanžonkov's work trip in the south, this movie launched the commercial success of films set in Crimea and the Caucasus. The director Evgenij Bauer worked outdoors, dispelling the myth that he only shot films in studios. The film's movement, visionary quality, the story built around a 'silent' beauty branded for death: Bauer drew upon all symbolist influences used in cinema



Umirajuščij lebed'

and lavished them on his film. A decade later cameraman Boris Zavelev, who shot Zvenigora with Aleksandr Dovženko in 1927, said that his work with Bauer was the high point of professionalism in film. The press praised Karalli's dancing, the swan song of Moscow's classical ballet. As Chanžonkov confirmed in his memoir, Karalli was the people's darling, and there was not a Russian village where her films were not awaited with excitement. Even if imperial theater actors were forbidden from appearing in film, Vera Karalli continued to work with movie studios "confident that it was the Moscow ballet that needed her, and not the other way around".

Alisa Nasrtdinova

PIKOVAJA DAMA

Russia, 1916 Regia: Jakov Protazanov

■ T. int.: *The Queen of Spades*. Sog.: dal racconto *La dama di picche* di Aleksandr Puškin. Scen.: Fëdor Ocep, Jakov Protazanov. F.: Evgenij Slavinskij. Scgf.: Vladimir Balljuzek, S. Lilienberg, Valerij Pšibytnevskij. Int.: Ivan Mozžuchin (Germann), Vera Orlova (Liza), Elizaveta Šebueva (la contessa), Tamara Duvan (la contessa da giovane), Polikarp Pavlov (il conte), Nikolaj Panov (il conte di Saint-Germain), Georgij Azagarov (Tomskij). Prod.: Iosif Ermol'ev ■ 35 mm. L.: 1142 m. D.: 55' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

Pikovaja dama è la monumentale versione cinematografica del racconto di Aleksandr Puškin su un giovane di modesti mezzi che rimane impressionato dalla storia di una vecchia contessa e del suo segreto per vincere al gioco e finisce per uscire di senno. Il film doveva essere la pellicola più ambiziosa dello studio cinematografico di Ermol'ev. I suoi autori si aspettavano il trionfo, e così fu: l'anteprima raccolse gli elogi degli amici cineasti, cui fece seguito il meritato successo di pubblico e critica. Il film si spingeva ben oltre la semplice illustrazione, mostrando le potenzialità del mezzo cinematografico nella trasposizione sullo schermo di fonti letterarie.

Il regista Jakov Protazanov non poneva limiti all'inventiva di scenografi, attori e direttore della fotografia: ciascuno di essi era considerato coautore a pieno titolo. L'operatore Evgenij Slavinskij riesce a mostrare lo scorrere del tempo senza dover ricorrere alle didascalie: gli basta sfruttare i cambiamenti della luce che filtra dalle finestre. Lo scenografo Vladimir Balljuzek trasferisce nel teatro di posa le riprese in esterni, per escludere dall'inquadratura qualsiasi elemento di casualità ed esaltare la composizione artistica. Per i momenti di forte turbamento emotivo vengono impiegate carrellate 'di avvicinamento' e riprese di spalle che attestano il precoce utilizzo della soggettiva nel cinema prerivoluzionario. Grazie ai suoi gesti e ai movimenti del capo e del corpo, il Germann interpretato da Ivan Mozzuchin mette in luce un profilo da rapace che rimanda a Napoleone, cui del resto il protagonista del racconto si ispira. È in sostanza lo sviluppo visivo di questa dominante a condurre Germann alla pazzia.

Erano due i film in cui la critica dell'epoca vedeva la sintesi degli altissimi risultati conseguiti dal cinematografo russo: *Portret Dorian Greja* (*Il ritratto di Dorian Gray*, 1915) del grande regista teatrale Vsevolod Mejerchol'd e questo *Pikovaja dama*. Pur riconoscendo l'eccellenza di entrambe le opere, il primato veniva assegnato al film di Protazanov: in esso il regista era infatti riuscito a infondere l'essenza stessa del cinema e a trasformarla in esperienza a beneficio dello spettatore.

Alisa Nasrtdinova

Pikovaya dama is the monumental film version of Puškin's story about a young man of modest means who is intrigued by the tale of an old countess and her secret for winning at gambling and goes out of his mind. The film was supposed to be the most ambitious work by Ermol'ev's production company. Its creators expected it to triumph, and they were right: the preview earned the praise of fellow filmmakers, which was



Pikovaja dama

followed by winning over audiences and critics. The picture went beyond mere illustration, demonstrating the potential of cinema in transposing literary works to the screen.

Director Jakov Protazanov put not limits on the creativity of the set designers, actors and cinematographer: each was considered a co-creator in his or her own right. Cameraman Evgenij Slavinskij

managed to show the passing of time without having to use intertitles: he just exploited changes in the light coming through the windows. Art director Vladimir Balljuzek moved external shots to the studio to prevent chance from interfering with framing and to enhance their artistic composition. Travellings taken from behind were used for moments of emotional turmoil and attest

to the early use of subjective camera in pre-revolutionary film. With his gestures and head and body movement, the Germann played by Ivan Mozzuchin cuts a rapacious figure reminiscent of Napoleon, whom the story's protagonist was inspired by. Basically it is the visual development of this dominant characteristic that drives Germann to madness.

There were two movies that critics of the era viewed as the highest achievement of Russian cinema: *Portret Dorian Greja* (The Picture of Dorian Gray, 1915) by the great theater director Vsevolod Mejerchol'd and this *Pikovaja dama*. While both works are recognized for their excellence, Protazanov's film is considered superior: the director had, in fact, managed to instill in it the spirit of cinema and transform it into an experience to the viewer's benefit.

Alisa Nasrtdinova

CVETY ZAPOZDALYE

Russia, 1916 Regia: Boris Suškevič

■ T. int.: *Belated Flowers*. T. alt.: Doktor Toporkov. Sog.: dal racconto *Fiori tardivi* di Anton Čechov. F.: Aleksandr Stanke. Scgf.: Sergej Kozlovskij. Int.: Ol'ga Baklanova (Marusja), Aleksej Bondyrev (il servo), Lidija Dejkun (madre di Marusja), Aleksandr Gejrot (Egoruška), Marija Uspenskaja (sensale di matrimoni), Boris Suškevič (dott. Toporkov). Prod.: Vladimir Vengerov e Vladimir Gardin ■ DCP. D.: 46'. Imbibito / *Tinted*. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond e Cineteca di Bologna ■ Il restauro è stato realizzato dalla Fondazione Cineteca di Bologna a partire da un positivo nitrato conservato dal Gosfilmofond. L'elemento scena è stato scansionato alla risoluzione di 4K e restaurato digitalmente in 2K. Il restauro è stato effettuato presso il Laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2016 / *Restored by Fondazione Cineteca di Bologna, from a nitrate positive owned by Gosfilmofond. The camera negative was digitized at 4K and digitally restored at 2K. Restored in 2016 at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Cvety zapozdalye, tratto dal racconto di Čechov, ne illustra i conflitti fondamentali. Marusja Priklonskaja, giovane di nobile famiglia rassegnata al proprio destino, onora la madre, tollera le debolezze del fratello scapestrato Egoruška e ama segretamente il dottor Toporkov, ex servo della gleba. La morte della madre, il dispiacere per il comportamento del fratello e della sua amante, la povertà e le pene sentimentali (Toporkov ha sposato una ricca commerciante), provocheranno una malattia fatale. Il film si è conservato parzialmente: è giunta fino a noi soltanto la seconda metà, che ritrae la malattia e la difficile vita di Marusja.

Secondo i contemporanei, la costruzione drammaturgica del film non era del tutto riuscita, ma “nonostante alcune lungaggini nelle prime due parti della sceneggiatura e un'eccessiva sbrigatività nelle ultime due” *Cvety zapozdalye* era praticamente l'unico adattamento cinematografico capace di trasmettere lo stato d'animo čechoviano. Ciò era in buona parte merito degli attori del Teatro d'Arte di Mosca: Ol'ga Baklanova, Lidija Dejkun, Aleksandr Gejrot, Marija Uspenskaja. Le scene con Gejrot nel ruolo di Egoruška sono girate in maniera naturalistica, e l'interpretazione della Baklanova (che dopo essere emigrata recitò in *Freaks* di Tod Browning e in *The Docks of New York* di Joseph von Sternberg) è ricca di sfumature e di dettagli: le sue reazioni sono condizionate dalla psicologia della protagonista e non si riducono a un singolo sentimento, gesto o sguardo. Le lunghe camminate, l'attesa e la generale lentezza dell'azione servono a rendere la pressione dell'ambiente e della vita quotidiana in cui la protagonista si trova a vivere.

Boris Suškevič – regista e attore del Teatro d'Arte di Mosca – si allontana dalle pratiche teatrali molto più di tanti cineasti, quasi rinunciando alla ricerca dell'effetto, sia nella recitazione, sia nelle riprese: si constata l'assenza di “sguardi in macchina, diaframmi, con-

troluci e belle imbibizioni”. Se per la maggior parte dei film prerivoluzionari risulta spesso impossibile giudicare le imbibizioni, semplicemente perché le copie imbibite non sono sopravvissute, *Cvety zapodalye* è una rara eccezione. Negli archivi del Gosfilmofond sono presenti due copie positive del film che presentano imbibizioni diverse, a volte anche radicalmente diverse. Va però detto che la scena migliore del film – Marusja che cammina nella strada buia – è rimasta in bianco e nero.

Alisa Nasrtdinova

Cvety zapozdalye, based on a short story by Čechov, is an illustration of primal conflicts. Marusja Priklonskaja, a young woman from an aristocratic family resigned to her fate, honors her mother, tolerates the weaknesses of her unruly brother Egoruška, and secretly loves Dr. Toporkov, a former serf. The death of her mother, her sorrow for the behavior of her brother and his mistress, poverty and emotional pain (Toporkov marries the daughter of a wealthy merchant) all lead to a fatal illness. The film has only partially survived: only the second half remains, depicting Marusja's illness and hard life.

*According to its contemporaries, the dramatic construction of the film was not entirely successful, but “despite some slow scenes in the first two parts of the screenplay and some very hurried scenes in the final two parts” Cvety zapozdalye was practically the only cinematographic adaptation able to convey Čechov's mood. This was in large part thanks to the actors of the Moscow Art Theatre: Ol'ga Baklanova, Lidija Dejkun, Aleksandr Gejrot, Marija Uspenskaja. The scenes with Gejrot in the role of Yegorushka were filmed in a naturalistic way, and Baclanova's performance (the actress later emigrated and performed in Tod Browning's *Freaks* and Joseph von Sternberg's *The Docks of New York*) is full of nuance and detail: her reactions are influenced by the psychology of the protagonist and cannot be reduced to a single feeling, gesture or look. Long walks, the*

waiting and general slowness of the action serve to convey the pressure of the environment and everyday life in which the protagonist lives.

Boris Suškevič – director and actor at the Moscow Art Theatre – distanced himself from theatrical techniques more than many filmmakers, almost giving up on the pursuit of an effect, both in acting and filming: there is a notable absence of “looking in the camera, diaphragms, backlighting and beautiful tinting”. For the most part it is often impossible to judge the tinting of pre-revolutionary films, simply because the tinted copies have not survived; Cveti zapodalye, however, is a rare exception. In the Gosfilmofond archives there are two positive prints of the film with different tinting, sometimes radically different. It should be noted though that the best scene in the film, where Marusya walks the streets in the dark, remains in black and white.

Alisa Nasrtdinova

ŠĚLKOVAJA PAUTINA

Russia, 1916 Regia: Jurij Jur'evskij

■ T. int.: *Silken Web*. Sog.: dal romanzo *V kogtiach germanskogo špionazha* (Nelle grinfie dello spionaggio tedesco) di Nikolai Breško-Breškovskij. Int.: Oginskaja (Vanda Livinskaja), Boris Pronskij (Von Gumberg, spia tedesca). Prod.: Aleksandr Drankov ■ 35mm. L.: 492 m [incompleto]. D.: 27' a 16 f/s. Bn e imbibito / tinted. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond e Haghefilm Digitaal

Due scatole di pellicola nitrato secca, fragile, appiccicosa e quasi priva di perforazioni venivano mostrate con orgoglio ai colleghi in visita al Gosfilmofond come le “due peggiori bobine” della collezione. Era una questione di principio fare del nostro meglio per preservarle. Il lavoro tecnico è stato condotto nel 2015 dal laboratorio Haghefilm Digitaal, che si è mostrato all'altezza della sua fama: sono stati preservati quasi 500 metri dei 600 esi-

stenti. Il film è ancora molto incompleto, ma la trama è chiara. È la storia di una donna che viene costretta con l'inganno a firmare un contratto con i servizi segreti tedeschi e a spiare un ingegnere russo del quale – naturalmente – finisce per innamorarsi.

Sappiamo molto poco di coloro che realizzarono *Šělkovaja Pautina*. Il nome dell'operatore non ci è noto, ed è un peccato, dato che oggi l'aspetto più suggestivo di questo film è costituito dalle vedute della vecchia San Pietroburgo. La capitale della Russia non era in alcun modo la capitale della cinematografia nazionale: fino alla metà degli anni Venti, Mosca fu molto più avanti sia nella produzione sperimentale che in quella commerciale. Essendosi conservata solo una decina di film pietroburchesi, questo titolo rappresenta un'importante riscoperta. Praticamente tutti i nomi associati a *Šělkovaja Pautina* hanno una dubbia reputazione. Ad Aleksandr Drankov, produttore-avventuriero, dobbiamo non solo il primissimo film di finzione russo, *Sten'ka Razin* (1907), ma anche il primo serial russo, il criticatissimo e immensamente popolare *Son'ka Zolotaja Ručka* (*Sonka, the Golden Hand*, 1914-15). All'epoca il pubblico russo non amava poi tanto i melodrammi meditativi, statici e psicologicamente tortuosi come potrebbe sembrare oggi. C'era un forte interesse per l'azione, soprattutto negli ambienti ‘democratici’. E proprio questo offrì loro Drankov, affiancato da Juri Jur'evskij, suo principale regista: azione pura, senza sprecare tempo con la psicologia. Nikolaj Breško-Breškovskij si prestava alla perfezione: la “buona società” disprezzava i suoi romanzi di spie e li teneva sotto il cuscino.

Protazanov e Bauer passarono alla storia. Ma erano i film come *Šělkovaja Pautina* che facevano muovere l'industria cinematografica. Che ci piaccia o no.

Peter Bagrov

Two cans of nitrate, terribly dry, fragile, sticky, with almost no perforation, were regularly and proudly demonstrated to

colleagues who visited Gosfilmofond as The Worst Two Reels in the collection. It was a matter of principle to do the best we can. The technical work was conducted in 2015 by Haghefilm Digitaal who stood up to their reputation: almost 500 meters of the existing 600 have been preserved. The film is still very incomplete, but the plotline is clear and evident. It's a story of a woman who is tricked into signing a contract with officers of the German intelligence and has to spy on a Russian engineer whom – naturally – she falls in love with.

We know little about those who made Šělkovaja Pautina. There are no records of the cameraman's name – which is a pity since today the most attractive aspect of this film are views of old St. Petersburg. The capital of Russia was by no means the capital of Russian filmmaking: until the mid-1920s Moscow was miles ahead both in experimental and commercial cinema. With only a dozen surviving films from St. Petersburg this one is an important rediscovery.

Practically all the names connected with Šělkovaja Pautina have a dubious reputation. Aleksandr Drankov, a producer-adventurer, is responsible not only for the very first Russian fiction film Sten'ka Razin (1907), but also for the very first Russian serial, the highly criticized and immensely popular Son'ka Zolotaja Ručka (Sonka, the Golden Hand (1914-15). The Russian audience was not as keen on meditative, static and psychologically pervert melodramas as it may seem today. There was a strong interest in action, particularly among the ‘democratic’ circles. And that was exactly what Drankov offered along with his leading director Juri Jur'evskij: pure action, no time for psychology. Nikolaj Breško-Breškovskij was a perfect match for such a team: his spy stories were despised in ‘good society’ and kept beneath the pillow.

Protazanov and Bauer were to remain in the annals. But it was such films like Šělkovaja Pautina that kept the industry running. Whether we like it or not.

Peter Bagrov

A vederla in una delle tante immagini che circolano sulle *fan magazines* tra anni Dieci e Venti, spesso accanto all'elegante e (si saprà poi) nevropatico marito regista John Emerson, Anita Loos sembra davvero una delle sveglie brunettes che poi gli uomini finiscono per sposare. Sveglia e intraprendente lo è di sicuro, se non ha ancora quindici anni quando invia tre copioni alla Biograph, che subito la assume; in seguito promuoverà bene la propria fama di enfant prodige, tanto che (nota Giaime Alonge) l'episodio diventa il punto d'avvio di un film scritto da Ben Hecht, *Concerning a Woman of Sin*, quasi un *private joke* tra sceneggiatori di successo. Perché di successo Anita ne avrà moltissimo; paragonabile per produttività, talento e compensi alle sole Frances Marion, June Mathis e Jeanie McPherson, è lei a guidare la squadra delle sceneggiatrici americane del muto, e di tutte è la più intellettuale, la più glamorous, la più 'protagonista': prima di dare a Hollywood il suo bacio d'addio (muore nel 1981 a 93 anni), avrà avuto tempo di scrivere ben tre autobiografie, e di entrare nell'olimpo della letteratura popolare americana con *Gentlemen Prefer Blondes* (1925). Solo Nora Ephron, in tutt'altra epoca, lascerà un tratto così nitido sul costume e la scrittura cinematografica del suo tempo. Il 1916 è per Loos un anno glorioso. Scrive insieme a Emerson sei film per Douglas Fairbanks, e ne mette a fuoco il profilo ironico di giovane che s'avventura nella modernità, sgusciando tra le sue trappole come il *leaping fish* della farsa tossica. La posta in gioco è sempre l'acquisizione di una sana virilità americana, ed è ammessa la metafora 'politica' (il mezzosangue di *The Half-Breed*). Loos si afferma come titolista di talento, tanto che Griffith la chiama per collaborare alle didascalie di *Intolerance*; il suo miglior registro è

però quello asciutto e brillante, capace di creare gli effetti del *wisecracking* in un cinema ancora lontano dal sonoro. Nel 1916 incontra la prima delle sue 'ragazze Talmadge', Norma, per cui scrive *The Social Secretary*. Il feeling profondo sarà con Constance, alter-ego, *virtuous vamp* o mogliettina impaziente, una dozzina di film di spumeggiante vena creativa, ma il lavoro fatto con Norma, più occasionale, non è meno interessante: *The Social Secretary* non può vantare la splendida immoralità di *Gentlemen*, ma in questa Mayme troppo bella per chiunque, così bella che gli uomini non possono tener ferme le mani, palpitano già un po' del cuore e del destino di Lorelei.

Paola Cristalli

Seeing her in one of the many pictures that appeared in fan magazines between the 1910s and 20s, often next to her elegant and (as would be discovered later) seriously neurotic husband director John Emerson, Anita Loos really does seem one of those smart brunettes that men end up marrying. Smart and bold for sure, if she was not fifteen yet when she sent three scripts to Biograph, which hired her immediately; she knew how to market her fame as an enfant prodige so well that (notes Giaime Alonge) the episode inspired a film written by Ben Hecht, Concerning a Woman of Sin, almost a private joke between successful screenwriters. And Anita would be very successful; comparable only to Frances Marion, June Mathis and Jeanie McPherson in terms of productivity, talent and billings, she was the one who led the team of American women screenwriters in silent film, and of all of them the most intellectual, the most glamorous, the most star: before kissing Hollywood goodbye (she died in 1981 at the age of 93), she found the time to write three autobiographies and made it to the holy ground of American

popular literature with Gentlemen Prefer Blondes (1925). Only Nora Ephron, in a totally different era, would leave such a clear mark on the mood and film writing of her time.

1916 was a glorious year for Loos. She co-wrote with Emerson six films for Douglas Fairbanks and honed his humorous character of youth venturing into modernity, dodging its traps like the leaping fish of the toxic farce. The acquisition of a healthy American manhood was always at stake in the Loos-Fairbanks films; 'political' metaphors were allowed (his mixed-race character of The Half-Breed). Loos also became known as a talented titlist, and Griffith asked her to work on the intertitles for Intolerance; she was at her best, though, writing in a dry and witty tone, wisecracking in films that were years away from sound. In 1916, she met the first of her 'Talmadge girls', Norma, for whom she wrote The Social Secretary. Her deepest connection would be with Constance – alter-ego, 'virtuous vamp' or impatient wife, a dozen films of effervescent creativity – but her work with Norma, though more occasional, is no less interesting: The Social Secretary does not flaunt the splendid immorality of Gentlemen Prefer Blondes, but in this Mayme too beautiful for just anyone, so beautiful men can't keep their hands still, we can feel some of Lorelei's heartbeat and destiny.

Paola Cristalli

THE SOCIAL SECRETARY

USA, 1916 Regia: John Emerson

■ Scen: Anita Loos, Alfred H. Moses Jr., John Emerson. F.: Alfred H. Moses, Jr. Ass. regia: Erich von Stroheim. Int.: Norma Talmadge (Mayme), Kate Lester (signora Peabody-de Puyster), Helen

Weer (Elsie de Puyster), Gladden James (Jimmie de Puyster), Herbert Frank (conte Limonittiez), Eric von Stroheim (Adam Buzzard), Nathaniel Sack. Prod.: Fine Arts Film Co. / Triangle Film Corp. ■ 16mm. L.: 1111 m. D.: 56' a 18 f/s. Imbrito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Packard Humanities Institute's Collection at UCLA Film & Television Archive

Secondo l'inaffidabile (ma divertente) *memoir* di Anita Loos intitolato *The Talmadge Girls*, D.W. Griffith, supervisore della Fine Arts Corporation, chiede a Loos di scrivere una sceneggiatura per Norma Talmadge dopo essere stato sfinito dalle richieste di Peg, l'irriducibile mamma Talmadge. Qualunque sia la verità, il futuro marito di Anita, John Emerson, comincia a girare il film negli studi della Triangle a Yonkers a fine giugno 1916, e lo chiude in tre settimane. Le recensioni sono entusiaste, e i maggiori elogi vanno a Norma, come nel caso di Thomas C. Kennedy su "Motography": "Non c'è dubbio che la ragazza intorno alla quale miss Loos ha costruito questa commedia drammatica stabilisca un irresistibile legame d'affetto e simpatia con lo spettatore, ma non siamo così sicuri che ciò dipenda dal talento dell'autrice. Il medium conta molto, e in questo caso il medium è Norma Talmadge". L'attrice affascinava il pubblico ormai da cinque anni lavorando per la Vitagraph, ma i tempi erano maturi per il gran salto, e un mese dopo l'uscita di *The Social Secretary* Lewis Selznick fonda la Norma Talmadge Film Corporation, presidente il futuro marito di Norma, Joseph Schenck. Parlando del film gli storici hanno spesso segnalato l'"inedito" tema delle molestie sessuali; al contrario, il principale appunto dei critici dell'epoca è proprio che il soggetto risulta già parecchio sfruttato. Sono gli scivoloni di studiosi troppo concentrati sulla sensibilità contemporanea, e senza sufficiente conoscenza del contesto storico.

Jay Weissberg

According to Anita Loos' highly unreliable (but diverting) memoir The Talmadge Girls, D.W. Griffith, as supervisor for the Fine Arts Corporation, asked Loos to write a script for Norma Talmadge after being pestered by Talmadge's formidable mother Peg. Whatever the truth, Loos' future husband John Emerson began shooting The Social Secretary in Triangle's Yonkers studio by late June 1916, and was finished in three weeks. Reviews were glowing, with the greatest praise going to Norma, such as Thomas C. Kennedy in "Motography": "There is no doubt that the girl around whom Miss Loos wrote this melodramatic comedy makes an irresistible bid for the affection and sympathy of the spectator but one cannot be so sure that this fact is traceable to the author's efforts. The medium has a lot to do with it and in this case the medium is Norma Talmadge". The actress had been charming audiences for five years at Vitagraph, but now the big time loomed, and one month after the release of The Social Secretary, Lewis Selznick formed the Norma Talmadge Film Corporation, with her future husband Joseph Schenck as president. Film historians frequently discuss the 'novel' treatment of sexual harassment here, yet the main complaint by critics of the era was that the subject already felt old hat. Such are the pitfalls of scholarship too focused on present-day sensibilities, without sufficient historical background.

Jay Weissberg

THE MYSTERY OF THE LEAPING FISH

USA, 1916 Regia: John Emerson
(supervisione: David W. Griffith)

■ Sog.: Tod Browning. Scen.: Tod Browning, Anita Loos (didascalie). F.: John W. Leezer. Int.: Douglas Fairbanks (Coke Ennyday), Bessie Love (The Little Fish Blower), Alma Rubens (la complice), Allan Sears (il gentiluomo), Tom Wilson (capo della polizia), Charles Stevens (complice giapponese), William Lowery (capo della

gang), Joe Murphy (il valletto). Prod.: Triangle Film Corp. ■ 35mm. L.: 534 m. D.: 26' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMa - Museum of Modern Art, New York

"La creazione del suo personaggio è sempre stata attribuita a Emerson e Loos; ma la coerenza dei suoi film indica che Fairbanks aveva solo bisogno del loro aiuto, per trasporre sullo schermo una personale e spontanea creatività" (David Robinson). "Fuori di qui, Fairbanks, come sceneggiatore non vali una cicca, continua a recitare", lo apostrofa il funzionario dello studio nella coda metalinguistica di *Leaping Fish*. L'autoironia è un tratto decisivo del Fairbanks di questi anni; Anita Loos, con la precisione pungente delle sue didascalie, gli è buona compagna. Ma nemmeno loro avrebbero saputo mettere insieme una storia folle come questa, che infatti nasce dall'estro di Tod Browning. Coke Ennyday, Cocaina Ognigiorno, è un detective devoto al culto di Sherlock Holmes, che si siringa la droga senza sosta e ne riceve in cambio botte d'euforia e scatti tarantolati da *clown excentrique*; quando il dovere lo chiama, indossa il regolare berretto a scacchi, ma la devozione è tale che persino l'automobile è tutta foderata di tessuto *damier*. Naturalmente è del tutto inetto, e come potrebbe non esserlo, visto lo stato in cui va in giro? Ma poco conta, nel solo momento in cui si toglie i baffoni posticci Bessie Love ha potuto intravedere il lampo del sorriso, quel sorriso che "ammicca e scintilla / sotto la luce di 15 lampade ad arco" (Jean Epstein), e da pragmatica biondina loosiana ha deciso che vale la pena tenerselo: "Mi hai salvato la vita!" cinguetta, contro ogni evidenza. Il film è diventato un piccolo cult, per alcuni uno "slapstick surrealista", che forse è dir troppo; ma di sicuro tra cocaina come se piovesse (codice Hays ancora lontanissimo) e pescioni gonfiabili che sembrano sculture di Niki de Saint Phalle, c'è parecchio da divertirsi.

Paola Cristalli



The Half-Breed

"Emerson and Loos have traditionally been credited with the 'creation' of his character; but the consistency throughout his films indicates that Fairbanks simply needed their assistance to translate to the screen a spontaneous and personal creation" (David Robinson). "Doug, you'd better give up scenario writing and stick to acting", the scenario editor tells him at the metalinguistic end of Leaping Fish. A striking feature of Fairbanks at this time was self-parody, and Anita Loos, with the piercing precision of her intertitles, was best company. But they would not have been able to put together a story as crazy as this one, which in fact was Tod Browning's baby. Coke Ennyday is a Sherlock Holmes-style detective who constantly shoots cocaine causing him explosions of euphoria and the hysteric dancing fits of a clown excentrique; when duty calls, he dons the obligatory checkered hat and is so devout that even his car is covered in damier fabric. Of course, he is totally inept, and how couldn't he be considering his state as he is out and about? But that matters little. When he takes off his mustache and

hairpiece – just a fleeting moment – Besie Love catches a glimpse of his beam-ing smile, that smile that "cligne and scintille / sous la lumière de 15 lampes à arc" (Jean Epstein), and the pragmatic Loosian blonde that she is instantly decides she will keep him: "You have saved my life!" she cries, despite evidence to the contrary. The film has become a small cult movie, a piece of "slapstick surrealism" in some historians' opinion, which is perhaps going a little too far; but surely in a world where it rains cocaine (the Hays Code wasn't on the horizon yet) and with inflatable fish that look like Niki de Saint Phalle sculptures, a lot of fun is sure to be had.

Paola Cristalli

THE HALF-BREED

USA, 1916 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *Il meticcio della foresta*. Sog.: dal racconto *In the Carquinez Woods* di Bret Harte. Scen.: Anita Loos. F.: Victor Fleming. Int.: Douglas Fairbanks (Lo Dorman), Alma Rubens (Teresa), Sam De Grasse (lo

sceriffo Dunn), Tom Wilson (Dick Curson), Frank Brownlee (Winslow Wynn), Jewel Carmen (Nellie Wynn), George Beranger (Jack Brace), Winifred Westover (Belle). Prod.: Fine Arts Film Co. / Triangle Film Corp. (supervisione di David W. Griffith)
■ 35mm. L.: 1335 m. D.: 65' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque française

The Half-Breed, che come ha scritto Frederic Lombardi nel 2013 è "il più originale e ardito tra tutti i film di Fairbanks per la Triangle", si apre con la tragica fine di una storia d'amore interrazziale, il suicidio di una nativa americana sedotta e abbandonata da un bianco. La donna lascia un figlio, Lo (Douglas Fairbanks), detto Acqua Dormiente, che viene cresciuto da un naturalista bianco. Alla morte del padre adottivo, Lo è costretto dai concittadini bianchi ad andarsene sotto la minaccia delle armi. In una storia essenzialmente concepita come condanna del razzismo e dell'ipocrisia, pare che con questo ruolo lontano dalle sue abituali corde Fairbanks intendesse mettere alla prova il proprio talento. Gli spettatori apprendono presto l'identità del padre di Lo: è lo sceriffo. Solo il pubblico può dunque capire quanto sia ironico il disprezzo dell'uomo per Lo e la rivalità tra i due nel contendersi l'amore della figlia del predicatore, Nellie Wynn.

La scelta di rovesciare lo stereotipo della bianca virgine e del pellerossa rapace è forse almeno in parte merito della sceneggiatrice Anita Loos: la spietata corte che Nellie fa a Lo ricorda più la franchezza delle *flapper* degli anni Venti che la morale vittoriana.

La strategia del film è quella, piuttosto comune, di introdurre il tema del razzismo senza però affrontarlo veramente: in questo caso, svelando che Nellie è una civetta spietata e fornendo a Lo un oggetto più degno del suo amore, Teresa, che essendo sia messicana che fuorilegge è socialmente una sua pari. Ma sarebbe ingiusto condannare il film per la sua incapacità di trascende-



The Half-Breed

re i pregiudizi dell'epoca, considerando che ancora nel 1990 Kevin Costner sposa una prigioniera bianca e non una nativa americana nel film premiato dall'Oscar *Balla coi lupi*.

Monica Nolan

Una copia nitrato dell'edizione originale di *The Half-Breed* distribuita dalla Fine Arts Corporation Pictures nel 1916 e oggi custodita nella Library of Congress proviene dal famigerato ritrovamento di Dawson City del 1978, quando sotto una piscina furono scoperte centinaia di film risalenti agli anni precedenti la Prima guerra mondiale. Benché sia la più vicina

all'edizione originale, la copia si è rivelata utilizzabile solo per le didascalie e per un ristretto numero di scene indispensabili, comprese quelle in cui Jack Brace insegue Teresa tra le sequoie. L'unica altra copia 35mm superstite risale al 1924 ed è custodita dalla Cinémathèque française: da essa proviene il novanta per cento delle inquadrature della copia restaurata. Infine, una copia 16mm accorciata fornita da Lobster Films ha permesso di inserire alcune scene perdute, come il combattimento tra Lo Dorman e il gruppo di indiani ubriachi.

Robert Byrne

The Half-Breed is "the most original and risky of Fairbanks' Triangle features" as Frederic Lombardi wrote in 2013. It opens with the tragic end of an interracial romance – the suicide of a Native American woman who has been seduced and abandoned by a white man. She leaves behind a son, Lo, or Sleeping Water (Douglas Fairbanks), who is raised by a white naturalist. When his adoptive father dies, white miners force Lo from his home at gunpoint. The role was a departure for Fairbanks, who reputedly wanted to stretch his acting chops with the part, in what is essentially a story condemning racism and hypocrisy. Early on, the viewers learn the identity of Lo's

father: he is the local sheriff. The audience alone is privy to the irony of Sheriff Dunn's contempt for Lo – and of their rivalry for the love of preacher's daughter, Nellie Wynn.

Anita Loos, who wrote The Half-Breed's scenario, might have been at least partially responsible for turning the stereotype of the virginal white woman and the rapacious redskin on its head. Nellie's brazen pursuit of Lo seems to belong to the flapper frankness of the 1920s rather than to pre-World War I Victorian morality.

The film follows a common strategy of exposing racism and then evading a real confrontation – in this case, by revealing Nellie to be a heartless coquette and providing Lo with a more worthy love interest, Teresa, who, as both a Mexican and an outlaw, is his social equal. Yet it's unfair to condemn the film for its inability to transcend its time period's prejudices. As late as 1990, Kevin Costner is provided with a white captive to marry rather than a Native American bride in the Oscar-winning Dances with Wolves.

Monica Nolan

Library of Congress nitrate print of The Half-Breed's original Fine Arts Corporation Pictures release in 1916 came from the infamous 1978 Dawson City find, when hundreds of pre-World War I films were uncovered buried in a swimming pool. While closest to the original release, this print could only be used for intertitles and a small number of indispensable shots, including portions of Jack Brace's pursuit of Teresa through the redwoods. The only other surviving 35mm print is a 1924 re-release of the film held by the Cinémathèque française, which contributed 90 percent of the photographic shots of the reconstruction. Finally, a 16mm abridgement print, provided by Lobster Films, filled in some missing scenes, such as the fight between Lo Dorman and the group of drunken Indians.

Robert Byrne

INTOLERANCE

USA, 1916 Regia: David W. Griffith

■ Scen.: David W. Griffith, Anita Loos (didascalie). F.: George William 'Billy' Bitzer, Karl Brown. M.: David Wark Griffith, James Smith, Rose Smith. Scgf.: Walter L. Hall, Frank 'Huck' Wortman. Mus.: Joseph Carl Breil, David Wark Griffith. Int.: Lillian Gish (donna della culla), Mae Marsh (piccola cara), Robert Harron (il ragazzo), Bessie Love (la sposa di Cana), Constance Talmadge (Margherita di Valois/la ragazza di Montagna), Sam De Grasse (Arthur Jenkins), Howard Gaye (il Nazareno), Lillian Langdon (Maria, la madre), Margery Wilson (Occhi Castani), Eugene Pallette (Prosper Latour), Vera Lewis (Mary T. Jenkins), Olga Grey (Maria Maddalena). Prod.: David Wark Griffith per Wark Producing Corporation ■ 35mm. L.: 3849 m. D.: 198' a 17 f/s. Bn e imbibito / tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMa – The Museum of Modern Art, New York ■ Ricostruzione del 1989 / 1989 reconstruction

Se vogliamo orientarci in un'azione drammatica narrativamente complessa come quella di *Intolerance* e cogliere le frequenti analogie, i rimandi espliciti e impliciti, gli ovvi parallelismi e le brusche giustapposizioni che emergono all'interno delle varie 'storie' e tra una storia e l'altra, può tornarci utile la descrizione metaforica del melodramma offerta da Charles Dickens (e cos'è *Intolerance* se non un intreccio e un amalgama di quattro distinti melodrammi?). Scrive Dickens che "È consuetudine del teatro, in tutti i buoni melodrammi con tanto di assassini, presentare scene tragiche e comiche in regolare alternanza, come gli strati bianchi e rossi in un pezzo di pancetta magra ben stagionata". Naturalmente in *Intolerance* c'è più che un'alternanza tra serio e comico, anche se la commedia occasionale e la tragedia sfiorata si susseguono spesso rapidamente. La narrazione a singhiozzo di Griffith è intenzionalmente disgregatrice: spesso si interrompe per introdurre un nuovo

ambiente e nuovi personaggi invariabilmente oppressi oppure, compiendo un viaggio nel tempo, riprende il filo di un'altra catastrofe che si sta producendo in un paesaggio già familiare. Si vede così fino a che punto sia calzante la metafora di Dickens.

Intolerance è un dramma moralistico didattico. Mentre ci godiamo lo spettacolo, i dilemmi e i personaggi, ci sentiamo incessantemente fare la predica (e veniamo rimproverati per le reazioni arroganti e bacchettone a *Nascita di una nazione*). È uno di quei film cui probabilmente volteremmo le spalle se non fosse per la qualità artistica e la drammatica intensità di alcune storie. E Griffith ebbe una buona intuizione artistica e commerciale quando nel 1919 separò l'episodio babilonese dal resto, girò altro materiale, si inventò un finale in cui i protagonisti si salvavano e fece uscire il film con il titolo *The Fall of Babylon*.

Come il cinema prima del 1928, anche la danza è un linguaggio muto accompagnato dalla musica, e le due forme d'arte ebbero a volte la tentazione di imitarsi reciprocamente. In *Babylon* non c'è traccia di questa imitazione, ma entrambi i mezzi espressivi si incaricano di narrare la storia. L'episodio babilonese di *Intolerance* è il momento in cui le due nuove forme d'arte del Ventesimo secolo si incontrano pur restando distinte e fedeli a se stesse e alla propria natura. Le traiettorie delle danzatrici e degli attori si intersecano solo occasionalmente nella scena della grande danza alla corte di Belshazzar dell'episodio babilonese, accompagnate – come raccontò Lillian Gish – da ben tre orchestre sistemate strategicamente nel vasto spazio.

Ciò che Ruth St. Denis e le sue danzatrici donano a *The Fall of Babylon*, storia di una cultura ricca ed edonistica travolta dall'invasione di un'orda semibarbarica, è il valore dei sentimenti privati, domestici e personali, che giungono a sfidare la retorica griffithiana dell'autenticità storica. Al centro dello spettacolo risplendono



Intolerance

emozioni – paura, esultanza, frenesia religiosa ed estasi erotica, disperazione e dolore – che per intensità e proporzioni appaiono commisurate alla sontuosa monumentalità di Babilonia.

David Mayer

If we wish to find our ways through dramatic action as narratively intricate as Intolerance and grasp the frequent analogues, forced and implied comparisons, obvious parallels and sudden juxtapositions, that emerge between and within the several 'stories', we might do worse than consider Charles Dickens' metaphorical description of melodrama (and

what is Intolerance but a entwined amalgam of four diverse melodramas?). Dickens proclaims that, "It is the custom on the stage in all good, murderous melodramas to present the tragic and the comic scenes, in as regular alternation, as the layers of red and white in a side of streaky, well-cured bacon". Of course, in Intolerance it is more than an alteration of the comic and the serious, although occasional comedy and near tragedy often closely follow one another. Griffith's start-and-stop story-telling with its narrative flow frequently broken so that we start afresh in a new environment and there encounter new characters similarly

oppressed or, time-travelling, return again to another unfolding disaster in a landscape already familiar, is intentionally disruptive. To this considerable extent, the metaphor of streaky bacon applies. Intolerance is a didactic moralistic drama. We are being preached at (and reprimanded for being sanctimonious in contemporary snuffy anti-racism responses to The Birth of a Nation) even as we enjoy the spectacles, the dilemmas, and some of the characters. It is one of those films we would likely turn our backs on were it not for the artistry and overpowering drama of some of the narratives. And Griffith was artistically

and commercially astute when, in 1919, he severed the 'Babylonian Story' from his longer film, shot additional footage, contrived an ending that saved the lives of his lead roles, and released his melodrama as *The Fall of Babylon*.

Like film before 1928, dance was another silent language directly supported by music, both discrete forms, although there was sometimes a temptation for film and dance to imitate each other. In *Babylon*, there is no imitation, even though both dance and acting 'tell the

story'. The Babylonian episode in Intolerance is the moment that two new twentieth century art forms meet and are separately true to themselves. Thus the trajectories of dancers and actors only occasionally intersected on the vast set of Belshazzar's Hall, the major set-piece dance in the Babylonian story. According to Lillian Gish, three bands, placed strategically about the quarter-mile set, played for the dancers.

What St. Denis and her dancers thus added to *The Fall of Babylon's* narra-

tive of a rich hedonistic culture obliterated by an invading semi-barbarian horde was the value of emotion, of private domestic – personal – feelings challenging Griffith's rhetoric of historical authenticity. At the center of spectacle lie intense emotion – fear, exultation, religious frenzy and sexual ecstasy, despair and grief – emotions in their scale commensurate with *Babylon's* overpowering monumentality and luxury.

David Mayer

CAPITOLO 3: ITALIA. DONNE E GUERRA CHAPTER 3: ITALY: WOMEN AND WAR

Nel 1916, tre anni dopo *Ma l'amor mio non muore*, prima apparizione sullo schermo di Lyda Borelli, il diva film è certamente il genere italiano più prolifico e influente, con una schiera di giovani attrici lanciate da case di produzioni minori o maggiori, e con artiste straniere come Diana Karenne, Fabienne Fabrèges e Elena Makowska che in Italia trovano eccellenti occasioni professionali. È una vera sorpresa tuttavia scoprire quante attrici siano state anche sceneggiatrici e registe. Tutti i film diretti nel 1916 da Bianca Virginia Camagni, Diana Karenne ed Elettra Raggio sono oggi perduti; per nostra fortuna film come *Il figlio della guerra*, scritto da Camagni, e *Signori giurati...*, scritto da Fabrèges, sono invece sopravvissuti e piuttosto interessanti.

Nei film di finzione la guerra appare variamente dislocata, lontana nel tempo come in *Madame Tallien* di Guazzoni, o in primo piano come in *Il sopravvissuto* di Augusto Genina, un film di propaganda chiaramente rivolto al fronte interno. Nel giugno 1916 il ventiquattrenne Genina riceve fin troppi elogi per la regia di *La signorina Ciclone*, un divertissement scritto da Lucio D'Ambra, autore molto in voga. Nei tempi di guerra, la commedia ha fortuna. Nel solo 1916 Rodolfi e Gi-

getta producono quattordici (o forse più) puntate, di durata corta o media, delle loro serie comiche. E se i futuristi nel 1916 avessero realizzato una commedia di prima qualità, invece del loro manifesto, sarebbe qui, in questo programma.

Mariann Lewinsky

In 1916, three years after the release of *Ma l'amor mio non muore* (Love Everlasting, 1913), Lyda Borelli's first screen appearance, the Italian Diva film was without doubt the most productive and influential genre, with scores of young actresses launched by minor and major production companies, and foreign artists like Dianne Karenne, Fabienne Fabrèges and Helena Makowska finding excellent job opportunities. To realize how many actresses also wrote and directed films in 1916 comes as a real surprise. All works directed in 1916 by Bianca Virginia Camagni, Dianne Karenne and Elettra Raggio are lost; it's our good luck that films that survived, like *Il figlio della guerra*, scripted by Camagni, and *Signori giurati...*, scripted by Fabrèges, are interesting enough.

In fiction films, war appears transposed, removed to the past as in *Guazzoni's* *Madame Tallien*, or foregrounded as in *Il sopravvissuto* by *Augusto Genina*,

a piece of propaganda with the home-front as target audience. *Genina*, aged 24, took much praise for the mise-en-scène in June 1916 when *La signorina Ciclone* premiered, a divertissement by the fashionable writer Lucio d'Ambra. In times of war, comedy thrives. Rodolfi and Gidgetta released fourteen or more short and medium-length installments of their comic series in 1916 alone. And had the Futurists produced a first-rate film comedy instead of their manifesto, it would figure in this programme.

Mariann Lewinsky

IL SOPRAVVISSUTO

Italia, 1916 Regia: Augusto Genina

■ Sog.: Giannino Antona Traversi. F.: Carlo Montuori. Int.: Fernanda Negri Pouget (Livia), Teresa Boetti-Valvassura (la contessa), Camillo Pilotto (l'austriaco), Leo Giunchi (Goffredo), Ugo Gracci (il vecchio conte). Prod.: Medusa-Film ■ DCP. D.: 19'. Imbibito e virato / Tinted and toned. Didascalie italiane e inglesi / Italian and English intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2016 in 4K da Cineteca di Bologna presso il Laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un frammento positivo nitrato

di 350 metri proveniente dalla Library of Congress / Restored in 2016 in 4K by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a 350 m positive nitrate fragment preserved by Library of Congress

Se tanti film del 1916 sono sopravvissuti, perché proprio *Il re, le torri, gli alfieri*, il film che cercavo e volevo più di tutti, dev'essere così totalmente perduto? I frammenti su nitrato trovati a Parigi e Washington avevano fatto volare le speranze. Gli archivisti francesi erano esultanti quanto io ero delusa, quando il rullo nella scatola contrassegnata *Échec au roi* è risultato essere in realtà la parte che mancava alla loro copia di *La mirabile visione* (1921). E quando il materiale proveniente dalla Library of Congress è arrivato a Bologna per essere estratto dalla sua scatola con trepidazione degna della torta più sontuosa, e abbiamo visto le prime immagini, per un attimo ci è sembrato di riconoscere l'attore Gigi Serventi, ma ben presto ci siamo accorti che non era lui; e dopo poche scene abbiamo dovuto mestamente rinunciare a vedere una brillante operetta e disporci a vedere un film di guerra: *Il sopravvissuto*.

Gli uomini hanno identità definite; le donne sono destinate al conflitto tra opposte lealtà. Naturalmente Livia, la passiva protagonista di *Il sopravvissuto*, sta con il proprio padre e il proprio figlio italiani e non con il marito austriaco – che è un brutto, e quindi liberarsene è una benedizione. Nella tautologica storia di eroi che fanno gli eroi, il destino tracciato per la donna porta con sé un residuo di tragedia. Antonio Rosso, un critico dell'epoca, si mostra poco entusiasta della trama patriottica, che giudica pesante e abusata (“v'è di vecchio, e di enfatico e convenzionale nell'intreccio di attualità patriottica”), ma apprezza il realismo di Genina nelle scene di battaglia. “Per la prima volta mi è stato dato vedere rappresentato, con sufficiente approssimazione alla realtà, quello che sia un

movimento di truppe o un sistema di trincee [...] Certamente v'è quanto di meno lontano dalla realtà che si opera alla frontiera sia stato finora ricostruito dal cinematografo”.

Mariann Lewinsky

If so many films of 1916 have survived, then why must Il re, le torri, gli alfieri be so very lost, the 1916 film I looked for the hardest? With nitrate fragments located in Paris and in Washington, hopes flew high. The French archivists were as happy as I was disappointed when the reel in the can with Échec au roi written on it turned out to be the part missing from their print of La mirabile visione (1921). And when the material from Library of Congress had arrived in Bologna and had been lifted like a priceless cake from the can and we saw the first images, we managed to recognize actor Gigi Serventi for a moment, but soon no more, and after a few scenes we wistfully gave up trying to see a brilliant operetta while looking at a war picture. Men have clear identities; women are bound by conflicting loyalties. Of course Livia, the passive protagonist of Il sopravvissuto, sides with her Italian father and her Italian son and not with her Austrian husband, a brute, so good riddance. In the tautological story of heroes being heroes, the destiny traced out for the woman carries a residue of tragedy. Antonio Rosso, a contemporary critic, shows little enthusiasm for the patriotic plot, finding it worn and heavy-going but he appreciates the realism Genina achieved in the army scenes. “For the first time”, he writes, “I have been shown with convincing approximation to reality what a movement of troops or a system of trenches would look like. This is the best cinematographic reconstruction so far of what happens on the front line of battle”.

Mariann Lewinsky

IL FIGLIO DELLA GUERRA

Italia, 1916 Regia: Ugo Falena

■ T. copia: *Le Fils de guerre*. Sog.: Bianca Virginia Camagni. Int.: Bianca Virginia Camagni (Contessa D'Algo), Luigi Serventi (Gaston / barone Massimo Odder), Giocchino Grassi (Ninkas), Alfonso Cassini (don Elia), Romano Zampieri (il generale), signa Miotti (Marta). Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 1024 m. (incompleto, l. orig.: 1770 m.). D.: 49' a 18 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque française

Giuseppe Amisani ne dipinge il ritratto, Emilio Sommariva la fotografa, e dopo la première del primo film da lei diretto, *La piccola ombra* (1916), un recensore la saluta come “la speranza più viva della nuova arte cinematografica”. Sappiamo troppo poco di Bianca Virginia Camagni. Attrice, scrittrice, regista e produttrice, partecipa alla realizzazione di oltre venti film dal 1914 al 1922. Nei primi anni compare nelle produzioni Milano Films. Nel 1916 diventa freelance. I suoi ultimi progetti, *Fantasia bianca* (1919-1921, insieme all'artista-scultore Severo Pozzati e al compositore Vittorio Gui) e *La sconosciuta* (1921, insieme allo scrittore Tito A. Spagnol), sono opere uniche e sperimentali. Non a caso, Bianca Camagni è la protagonista femminile dell'elusivo *Il re, le torri, gli alfieri*. Attualmente del suo lavoro restano *La gelosia, one-reeler* del 1915, *Il figlio della guerra* (1916, copia con didascalie mancanti) e un breve frammento, a malapena visibile, di *Cavalleria rusticana* (1916). I film che realizza a partire dal 1921-22 (*Fantasia bianca*, *La sconosciuta*, *La bella nonna*, *Il cuore e l'ombra*) sono andati probabilmente perduti in un incendio. Siamo grati a Emiliana Losma per questa informazione e per le sue ricerche su Bianca Virginia Camagni, pubblicate nel 2011 (“Bianco e Nero” n. 570), dettagliate e ricche di documenti originali. Losma ci informa che durante la guerra Camagni abbandonò il cinema per due anni e lavorò per la Croce Rossa.



La Società Anonima Italiana **PATHÉ FRÈRES CINEMA** avverte la sua numerosa Clientela che il più grande successo sarà ottenuto con la maestosa Film d'attualità:

METRI
1000
C.R.C.A.

IL FIGLIO DELLA GUERRA

superbamente interpretato dalla celebre artista italiana Signorina **BIANCA V. CAMAGNI** nella parte della Contessa D'Algo.

I SUOI CONCESSIONARI REGIONALI SONO:

LOMBARDIA	Soc. An. Italiana Pathé Frères Cinema - Via Settembrini, 11 - MILANO
LIGURIA	Sig. Vezio Santini - Via Archimede, 21 - GENOVA
VENETO	Sig. Rag. Giovanni Bonetto - S. Benedetto Calle Benzon, 293 - VENEZIA
PIEMONTE	Sig. Dante Orlandini - Via Nizza, 41 - TORINO
EMILIA	Sig. Rag. Ugo Bassi - Via Imenio, 9-11 - BOLOGNA



Il figlio della guerra

Tenetelo a mente quando vedrete la sequenza d'apertura di *Il figlio della guerra*. Il negativo originale, mancante di didascalie, di questo film è stato scoperto tra i cinquantaquattro titoli della Pathé-Film d'Arte Italiana conservati nelle collezioni della Cinémathèque française, e ne è stata tratta una copia di preservazione. A giudicare da questo solo film, Camagni aveva il suo proprio stile interpretativo, sobrio e trattenuto. Qual era stata la sua formazione? Il suo non è uno stile diva film, e questa è una cosa notevole; tutte le attrici nel cinema italiano del 1916 imitano Lyda Borelli, usano i suoi gesti-chiave.

È un film sulle cose che una madre non dice al proprio figlio: che è stata violentata, che la sua nascita è il risultato di quella violenza, che una volta adulto lui ha ucciso suo padre. Entrambi i crimini, lo stupro e l'omicidio, sono avvenuti in guerra. La prima parte del film è di fortissimo impatto; dispiace che Camagni, autrice della sceneggiatura, non abbia messo se stessa al centro anche della seconda parte del film.

Mariann Lewinsky

Giuseppe Amisani painted her, Emilio Sommariva took her photograph, and after the première of the first film she directed, La piccola ombra (1916), a reviewer praised her as the "highest hope of the new Art of Cinema". We know too little about Bianca Virginia Camagni. Actress, writer, director and producer, she was involved in making over twenty film from 1914 to 1922, initially starring in productions of Milano Films. In 1916 she went freelance. Her last projects, Fantasia bianca (1919-1921, with sculptor-artist Severio Pozzati and the composer Vittorio Gui) and La sconosciuta (1921, with writer Tito A. Spagnol) sound unique, experimental. Not surprisingly she played the female lead in the elusive Il re, le torri, gli alfieri.

Of Camagni's work, at the moment we know of the existence of the one-reeler La gelosia (1915), the image part of Il figlio della guerra (1916) and a little frag-

ment, hardly visible, of Cavalleria rusticana (1916). Her own productions from around 1921-1922 (Fantasia bianca, La sconosciuta, La bella nonna, Il cuore e l'ombra) were presumably lost in a fire. We are grateful to Emiliana Losma for this information and for her research on Bianca Virginia Camagni, published in 2011 ("Bianco e Nero" No. 570) with a wealth of source texts and details. Losma reports that during the war Camagni gave up acting for two years in order to work for the Italian Red Cross. Remember this when you see the opening shot of *Il figlio della guerra*.

The original camera negative, lacking intertitles, of this film was discovered among the fifty-four titles of Pathé-Film d'Arte Italiana in the collections of the Cinémathèque française, and a preservation print was struck from it. To judge from this film alone, Bianca Virginia Camagni had her own individual acting style, sober and restrained. How had she been trained? She is not acting the diva. Which is remarkable; watch any dramatic actress in 1916 Italian cinema, and you will find all of them imitating Borelli, using her key gestures.

A film about facts a mother does not tell her son: that she was raped, that he was born as a result of the rape, and that as an adult he killed his father. Both crimes, the rape and the killing, happened during the war. The first part of the film is impressive, making you wish Camagni, who wrote the script, would have also put herself at the center of the second part.

Mariann Lewinsky

GELOSIA

Italia, 1915 Regia: Augusto Genina

■ T. int.: Jealousy. Sog., Scen.: Augusto Genina. F.: Ferdinando Martini. Int.: Bianca Virginia Camagni (Laura di Valmonte), Luigi Serventi (il marito), Tranquillo Bianco. Prod.: Milano Films ■ 35mm. L.: 305 m. D.: 15' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino



Gelosia

Il giovane Augusto Genina dirige con brio questa commedia matrimoniale, indovinando tono e ritmo giusti. I conti di Valmonte sono una coppia simpatica e affiatata ma lui passa troppe sere al circolo, almeno a parere di lei. Che ci sia sotto qualcosa? Tra lettere profumate gravide di sospetti e bistecchi postprandiali, la contessa decide di passare all'azione e mette in atto un piano per cogliere in flagrante il supposto marito fedifrago. Le conseguenze saranno inaspettate e difficili da gestire. Il mestiere di Genina si affida con fiducia ai suoi interpreti e in particolare a una Bianca Virginia Camagni in gran forma. L'attrice riesce a reggere i ritmi da commedia senza rinunciare a tracciare un ritratto a tutto tondo del personaggio di Laura, dimostrando una particolare abilità nel caricare di significati espressivi gli oggetti di scena: la lettera indirizzata al marito che non si decide ad aprire, le sigarette maneggiate con mani tremanti e un guanto galeotto abbandonato nel posto sbagliato.

Stella Dagna

The young Augusto Genina directs this matrimonial comedy with verve, capturing the right tone and rhythms. The Count and Countess Valmonte are a likeable and close-knit couple, but he spends too many evenings at his club, at least as far as she is concerned. Is there something behind these absences? From perfumed letters laden with suspicion and afternoon squabbles, the Countess decides to take action and sets in motion a plan to catch her supposedly cheating husband in flagrante. The consequences of this action are both unforeseen and difficult to manage. Genina entrusts his craft to his actors, and in particular to Bianca Virginia Camagni, who is on top-form. The actress manages to convey the comic rhythms while still creating a fully-rounded character for Laura, in so doing demonstrating a particular ability in loading props with express significance: the letter addressed to her husband that she cannot decide whether to open; the cigarettes clasped in trembling hands; and a go-between's glove abandoned in the wrong place.

Stella Dagna



Madame Tallien

MADAME TALLIEN

Italia, 1916 Regia: Enrico Guazzoni

■ Sog.: dal dramma omonimo di Victorien Sardou. Scen.: Enrico Guazzoni. F.: Gabriele Gabriellian. Int.: Lyda Borelli (Madame Tallien), Amleto Novelli (Tallien), Renzo Fabiani (Robespierre), Ruggero Barni (Guery), Ettore Bacchini (Fontenay), Roberto Spiombi (un abatino), Orlando Ricci. Prod.: Palatino-Film ■ 35mm. L.: 1814 m (incompleto, l. orig.: 1855 m). D.: 80' a 20 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 1995 da Cineteca di Bologna, Cineteca Italiana e Cinémathèque française, con il contributo del Proyecto Lumière, a partire da un negativo camera nitrato, senza didascalie, recuperato dalla Cineteca Italiana presso l'archivio Pittaluga e da una copia positiva nitrato imbibita e virata con didascalie francesi, conservata da Cinémathèque française. I colori della copia sono stati riprodotti con il metodo Desmet / *Restored in 1995 by Cineteca di Bologna, Cineteca Italiana and Cinémathèque française, with the contribution of Proyecto Lumière. The restoration used a nitrate camera negative without intertitles, found by Cineteca Italiana at the Pittaluga*

Archive, and a tinted and toned nitrate positive print with French intertitles kept at the Cinémathèque française. The colors were reproduced using the Desmet method.

Molta celluloid si è srotolata nei sette anni che sono trascorsi da quando questo film, con il titolo di *Robespierre*, venne acclamato come la più grande realizzazione della Cines; eppure, anche se in questo lasso di tempo, la produzione di questa casa ha raggiunto livelli artistici ormai riconosciuti in tutto il mondo, bisogna anche dire che qualcosa del suo passato è rimasto insuperato.

Madame Guillotine – per chiamare questo film con il suo nuovo titolo – resta ancora oggi il più vivido ed artistico film sulla rivoluzione francese. Certo il vigore drammatico delle prime scene si è un po' indebolito, la vicenda d'amore tra Teresa e Guery ha indubbiamente perso l'originario fervore, ma la scena finale, in cui Robespierre diviene il centro dell'interesse, la festa della Dea Ragione e soprattutto la sequenza della Camera dei Deputati conservano intatte la loro carica emozionale, con il punto più alto e insuperabile nel momento in cui il

corpo cadaverico del moribondo Robespierre viene trascinato alla ghigliottina.

Costumi e scenografie sono semplicemente superbi, e bisogna proprio dire che nessuno può indossare costumi d'epoca con miglior grazia e spontanea disinvoltura come gli attori italiani. Forse alcune scene della Convenzione risultano un po' sfocate, però, poiché lo stesso difetto si rileva nelle didascalie, la colpa è probabilmente da attribuirsi al proiettore. La qualità degli effetti di luce raggiunge l'eccellenza caratteristica delle produzioni italiane. Le ottime interpretazioni di Lyda Borelli (Teresa), Amleto Novelli (Tallien) e particolarmente del Fabiani (Robespierre) rendono questa riedizione uno spettacolo di insolito interesse.

Anon., "The Bioscope", 7 agosto 1924, in *Lyda Borelli*, Museo Internazionale del Cinema e dello Spettacolo, Roma 1993

Much celluloid has run through the gate in the seven years that have elapsed since this film, under the title of Robespierre, was acclaimed as the greatest production of the Cines studio, but it will still be admitted that, though the Cines producers have done much to raise the standard of artistic spectacle all over the world, there is still much in which they have never been excelled. Madame Guillotine, to call it by its new title, is still the most vivid and artistic picture of the French Revolution yet shown on the screen. The dramatic appeal of the earlier scenes is, perhaps, not so strong as it was when first shown, and the love affair between Thérèse and Jean Guery rather lacks interest and fervour, but the concluding scenes in which Robespierre becomes the centre of interest, the fête of the Goddess of Reason, the impressive settings in the Chamber of Deputies, and the climax when the corpse-like figure of the dying Robespierre is dragged to the guillotine have never been surpassed. The costumes and settings are superb, and no one can wear the clothes of the pe-



riod with a better grace than the Italian actor. Some of the scenes at the Trade Show suffered by being out of focus, but as the same defect applied to the subtitles, it may be assumed that the fault

was with the projector. The quality and lighting effects are of that artistic excellence which is a feature of the Italian studios, while the fine performances of Lyda Borelli as Thérèse, Amleto Novelli

as Tallien, and particularly that of Renzo Fabiani as Robespierre, make this a revival of unusual interest. Anon., "The Bioscope", August 7, 1924

OLTRE LA VITA, OLTRE LA MORTE

Italia, 1916 Regia: Ernesto Maria Pasquali

■ T. alt.: *Anime solitarie*. T. copia: *Au delà de la vie au delà de la mort*. Sog.: Alberto Capozzi. Int.: Diana Karenne (Diana Fauro), Alberto Capozzi (Alberto Sperelli). Prod.: Pasquali & C. ■ 35mm. L.: 137 m. D.: 7' a 18 f/s (frammento, l. orig.: 1618 m). Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino

Di quello che indoviniamo come uno struggente mélo romantico è rimasto solo un breve frammento iniziale: Diana Karenne suona il piano, circondata da uno stuolo di ammiratori in frac. È una ereditiera bella e un po' viziosa, il modello di donna a cui il cinema muto italiano riserva tragici rovesci di fortuna in pegno per l'ascesa allo status di eroina tragica. Diana non fa eccezione: dovrà affrontare il suicidio del padre, la rovina e un amore tormentato per Alberto Capozzi, partner maschile di cui nella copia non c'è più traccia. Il modello è, evidentemente, *Ma l'amor mio non muore!* (1913) ma la Karenne, pur avendo esordito da poco sullo schermo, non sembra affatto intimidita dall'ombra della Borelli e propone la propria reinterpretazione dei topos del genere, apprezzabile anche nei pochi minuti rimasti: dal dolore imbambolato per la morte del padre al disperato aggirarsi nel buio dei vicoli poveri. Una tavolozza espressiva intorno alla quale Pasquali costruisce una regia discreta, con speciale attenzione agli effetti di luce.

Stella Dagna

Only a brief fragment survives from the beginning of this film, which we assume to be a moving romantic melodrama: Diana Karenne plays the piano sur-



rounded by a group of admirers in evening dress. She is a beautiful and slightly spoiled heiress, the kind of woman for whom Italian silent cinema reserved unfortunate turns of fate in order to elevate her to the status of tragic heroine. Diana is no exception: she must suffer through her father's suicide, financial ruin and a tormented love for Alberto Capozzi, the male lead of whom there remains

no trace. The model is, obviously, Ma l'amor mio non muore! (1913) but Karenne, who had only recently made her screen debut, does not seem intimidated by Borelli's shadow. Even the few minutes remaining make clear that she proposes her own reinterpretation of the genre's themes and motifs: from astonished grief over her father's death to desperate wanderings through dark and impoverished alleyways. It is an expressive palette around which Pasquali weaves his discreet direction, paying particular attention to lighting effects.

Stella Dagna

SIGNORI GIURATI...

Italia, 1916 Regia: Giuseppe Giusti

■ Scen.: Fabienne Fabrèges. F.: Giacomo Angelini. Int.: Fabienne Fabrèges (Lina Santiago), Didaco Chellini (dottor Nancey), Valeria Greti (Elena de Brion), Bonaventura Ibáñez (marchese André de Saint Vallier), Attilio De Virgiliis (barone Georges de Brion). Prod.: Corona Films ■ 35mm. L.: 1484 m. D.: 72' a 18 f/s. Bn e imbibito / tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmuseum

Nel 1916 l'attrice Fabienne Fabrèges scrive per se stessa il ruolo d'una donna malvagia, che induce al crimine gli uomini dabbene che le stanno intorno, facendoli diventare spacciatori di droga, ladri, assassini. Non è il più grande film dell'anno né la miglior attrice del mondo, ma ci sono qui altre qualità, e delle più degne d'attenzione. La copia di distribuzione olandese è splendidamente integra ed è stata duplicata nel 1994 da Haghefilm a partire da un internegativo colore. *Signori giurati...* è un magnifico esempio dell'alto stile visivo del cinema italiano degli anni Dieci: sofisticate composizioni dell'inquadratura, costruzione ricercata degli ambienti – tra gli altri, una sala da droga con annesso bordello – e uso consapevole di imbibizioni e viraggi, compresa una sequenza di

fuochi d'artificio con cinque cambiamenti di colore.

Dal 1910 Fabienne Fabrèges appare in molte produzioni Gaumont, di solito diretta da Léonce Perret. Nel 1916 si trasferisce a Torino e viene assunta dalla Corona Films; la sua carriera italiana procede con successo – dieci film nel solo 1917 – fino al 1920. Secondo le ricerche condotte da Elena Nepoti per il Women Film Pioneers Project, Fabrèges nel 1923 parte per l'Inghilterra e ritorna al teatro, sua prima professione e passione.

Mariann Lewinsky

Actress Fabienne Fabrèges scripted for herself the role of an evil woman who drives the basically nice men around her to commit crimes, to become drug dealers, thieves, murderers. Not the greatest film of 1916 and not the best actress ever, but there are other qualities, and very worthwhile ones. The Dutch distribution print is beautifully complete and was duplicated in 1994 by Haghefilm via a color internegative. Signori Giurati... represents to perfection the highly evolved visual style of Italian silent cinema of the 1910s, with sophisticated shot compositions, attractive settings – a drug den cum brothel among them – and a conscious use of color, of tinting and toning, including a firework scene with five color changes.

Starting in 1910, Fabienne Fabrèges appeared in many Gaumont productions, usually directed by Léonce Perret. In 1916 she moved to Turin and was hired by Corona Films; her Italian career seems to have been very successful – she appeared in ten films in 1917 – until 1920. According to the research done by Elena Nepoti for the Women Film Pioneers Project, Fabrèges moved to Great Britain in 1923 and returned to the theater, her original profession and passion.

Mariann Lewinsky

CAPITOLO 4: 1916. REGISTI: BORZAGE, STILLER, PERRET, RODOLFI CHAPTER 4: DIRECTORS 1916: BORZAGE, STILLER, PERRET, RODOLFI

Un cinema di star, di registi, di lungometraggi, di generi: dopo vent'anni di travolgenti trasformazioni, nel 1916 il cinema sembra attestarsi nella sua forma definitiva. *Madame Tallien* verrà re-distribuito con successo nel 1924, mentre una nuova distribuzione – nel 1916 come nel 1924 – di un film del 1906, fosse pure il migliore, diciamo *La fille du sonneur* di Albert Capellani – durata: otto minuti – è semplicemente impensabile. Nel 1916, il cinema delle origini può dirsi cosa morta e sepolta.

Ma è davvero così? O per mettere meglio a fuoco la questione: ci sono ancora trasformazioni importanti in corso, nel 1916? Confrontando le filmografie di Frank Borzage (Usa), Eleuterio Rodolfi (Italia), Léonce Perret (Francia), Mauritz Stiller (Svezia), Eugenji Bauer (Russia) e Augusto Genina (ancora Italia), si scopre che i primi tre girano nel corso dell'anno 1916 venti film – un numero straordinario, mentre gli altri ne girano da quattro a sette. Borzage, Rodolfi e Perret lavorano in paesi diversi ma in modo simile. Sono attori-registi, e dirigono se stessi in serie di commedie o western. Il 1916 è l'ultimo grande anno in cui opera questo tipo particolare di figura ipercreativa, che aveva fatto la sua comparsa nell'industria europea nel 1909. La serie Léonce giunge al termine nel 1916; Perret parte per gli Stati Uniti. L'attore-autore Ernst Lubitsch, isolato dalla guerra all'interno del mercato tedesco, continuerà a dirigere se stesso in numerose commedie, fino al 1918. Chaplin comincia a dirigersi nel 1914 e diventerà il più grande attore-regista di sempre, continuando per tutta la vita a fare film in un modo che si era affermato in Europa tra il 1910 e il 1916.

I registi del 1916 sono versatili. Stiller realizza non solo *Vingarne* ma anche la

deliziosa commedia *Kärlek och Journalistik* (Amore e giornalismo, non in programma); Perret dirige cortometraggi comici ma anche lungometraggi drammatici, polizieschi o patriottici; Rodolfi non fa solo vaudeville, firma anche un magistrale adattamento di *La fiaccola sotto il moggio*, cupa tragedia di Gabriele D'Annunzio (e se la cosa vi sorprende, vuol dire che dovete smetterla di sottovalutare gli attori comici!).

Mariann Lewinsky

A cinema of stars, of directors, of feature films, of a few genres: after twenty years of amazing changes, in 1916 cinema seems settled into its definitive shape. Madame Tallien was re-released successfully in 1924, but a re-release – in 1916 (or 1924) of even the best drama of 1906 – let's say La Fille du sonneur directed by Albert Capellani, length: eight minutes – is simply inconceivable. Early cinema by 1916 is in the past forever.

Is it? Or to put the question in a more focussed manner – are there still important changes occurring in 1916? Comparing the lists of films made in 1916 by Frank Borzage (Usa), Eleuterio Rodolfi (Italy), Léonce Perret (France), Mauritz Stiller (Sweden), Eugenji Bauer (Russia) and Augusto Genina (again Italy) you will discover that in 1916 each of the first three directors made twenty films – which is extraordinary, while the other three directed four to seven films.

Borzage, Rodolfi and Perret worked in different countries but in a similar way. They were actor-directors, directing themselves in their own series of comedies or westerns. 1916 should be credited as the last great year of this special type of highly creative figure that had appeared in European film industry in 1909. The Léonce series came to an end in 1916; Perret left for the United States. Author-director Ernst Lubitsch, isolated by

the war in the German domestic market, directed himself in comedies up to 1918. Chaplin who started to direct his in 1914, would become the greatest actor-director ever, continuing all his life a way of making films that had become well-established in Europe between 1910-1916.

Film directors of 1916 were versatile. Stiller made not only Vingarne but also the delightful comedy Kärlek och journalistik (Love and Journalism, not in the programme): Perret made not only comic shorts but also feature length thrillers, dramas and patriotic films; Rodolfi made not only vaudevilles, he also adapted (if this comes as a surprise to you, stop underrating comic actors) in a masterful way La fiaccola sotto il moggio, a dark tragedy by Gabriele D'Annunzio.

Mariann Lewinsky

LIFE'S HARMONY

USA, 1916 Regia: Frank Borzage

■ Scen.: Lorimer Johnston. Int.: George Periolat (Josiah Pringle), Vivian Rich (Faith Pringle), Gayne Whitman (Gordon Howard), Antrim Short. Prod.: American Film Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 870 m. D.: 42' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles. Da: Cinémathèque française

Sembra che questo sia il terzo film diretto da Frank Borzage, all'età di ventidue anni. Borzage non recita nel film, la cui sceneggiatura è firmata dal cinquantottenne Lorimer Johnston. La copia è scadente, l'immagine sfocata. Niente di particolarmente eccitante nell'intreccio e nei personaggi – un anziano organista, la figlia dell'anziano organista e un organista giovane, che potrebbe essere un mascalzone. Ho



Frank Borzage

serie difficoltà a spiegare perché questo piccolo film mi appare come un perfetto Borzage, un'opera bella, commovente, sincera, che emana armonia e umanità. Quanto Borzage abbiamo visto da quando è stato riscoperto, venticinque anni fa? Molto meno di quanto sarebbe necessario.

Mariann Lewinsky

This seems to be the third film Frank Borzage directed, then aged twenty-two. He does not act in it, and the scenario was written by someone called Lorimer Johnston, then aged fifty-eight. The print is of poor quality, the image blurred. Nothing enthralling in the plot or the characters – an aged organist, the aged organist's daughter and a young organist, who might be a crook. I find myself in serious trouble explaining why this grey little film appears to me like a perfect Borzage, a beautiful, moving work, unpretentious, emanating a great sense of harmony and humanity. How much of Borzage have we seen since he was re-discovered twenty-five years ago? Far too little for our good.

Mariann Lewinsky

VINGARNE

Svezia, 1916 Regia: Mauritz Stiller

■ T. int.: *The Wings*. Sog.: dal romanzo *Mikaël* di Herman Bang. Scen.: Mauritz Stiller, Axel Esbensen. F.: J. Julius [Julius Jaenzon]. Scgf.: Axel Esbensen. Int.: Egil Eide (Claude Zoret, lo scultore), Lars Hanson (Eugène Mikael, il giovane artista), Lili Bech (contessa Lucia de Zamekow), Albin Lavén (Charles Schwitt, l'amico di Zoret). Prod.: AB Svenska Biografteatern ■ 35mm. L.: 1032 m. D.: 50' a 18 f/s. Col. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Restaurato nel 1987 a partire da un copia nitrato imbibita e incompleta / *Restored in 1987 from an incomplete tinted nitrate print*

Vingarne fu il trentaquattresimo film di Mauritz Stiller in quattro anni, e dopo la fine delle riprese nell'estate del 1916 il regista lasciò il cinema per dedicarsi alla direzione teatrale a Göteborg: tornò a Stoccolma e allo studio di produzione AB Svenska Biografteatern solo un anno dopo.

Il film è tratto dal romanzo *Mikaël* dell'autore danese Herman Bang, che narra di un artista e del suo giovane pupillo; la stessa fonte verrà adattata anche da Carl Th. Dreyer in un film girato per l'UFA nel 1924. Nella versione di Stiller, l'artista maturo è uno scultore che all'inizio del film si accinge a lavorare a un'opera intitolata *Vingarne* (Le ali), ispirata al mito di Icaro. Nel 1908 il celebre scultore svedese Carl Milles aveva scolpito una serie di statue intitolate *Vingarne* (ed è sua l'opera che figura nel film), ma le sembianze dell'attore Egil Eide rimandano piuttosto a Strindberg.

Il film descrive un triangolo amoroso asimmetrico nel quale l'anziano maestro assiste con crescente disperazione all'infatuazione del giovane modello/pittore, impersonato da Lars Hanson, per la contessa interpretata da Lili Bech. Per soddisfare gli stravaganti gusti della donna, il giovane spende in pranzi e vestiti i soldi del 'padre adottivo', che pur amareggiato dalla sua

condotta continua a nutrire per lui un amore inalterato.

Il dramma erotico, con il suo delizioso intreccio tra mito antico e mondanità moderna, è incorniciato da un prologo e un epilogo in cui Stiller prepara la sceneggiatura, sceglie gli attori e gira il film; e in cui gli interpreti principali assistono alla proiezione commentandola, per poi leggere le recensioni sulla stampa. Questa cornice non piacque ai critici contemporanei, e a quanto pare fu eliminata nella maggior parte delle copie destinate all'esportazione. Quando questo film che si credeva perduto rispuntò in Norvegia alla metà degli anni Ottanta, il prologo e l'epilogo erano scomparsi: furono ricreati nel restauro del 1987 con l'inserimento di immagini fisse e delle didascalie mancanti.

Jon Wengström

Vingarne was director Mauritz Stiller's 34th film in four years, and after shooting was completed in the summer of 1916 Stiller left the cinema to direct for the stage in Göteborg, and would only return to Stockholm and studio AB Svenska Biografteatern a year later.

The film is based on the novel Mikaël by Danish author Herman Bang, about an artist and his young protégé, which would also be the source for an adaptation by Carl Th. Dreyer, made for UFA in 1924. In Stiller's version the ageing artist is a sculptor, who at the beginning of the film sets out to work on a piece called Vingarne (The Wings), inspired by the Ikaros myth. Celebrated Swedish sculptor Carl Milles had in 1908 created a number of statues called Vingarne (and it is Milles' work which is displayed in the film), but actor Egil Eide's appearance in the film bears more resemblance to the ageing Strindberg.

The film evolves into an asymmetric love triangle, where the old master in growing despair sees the young model-painter, played by Lars Hanson, get infatuated by Lili Bech's countess. To cater to her taste for extravagant meals and lavish gowns, the youngster spends the money of

his 'adoptive father', whose feelings nevertheless remain undiminished despite being let down by the object of his love and affection.

The erotic drama, and the delightful play of ancient myth and urban modernity, is framed by a prologue and epilogue where Stiller gets the idea to the manuscript, casts and shoots the film; and where the leading performers attend the opening and comment the film during the screening, and also read reviews in the press afterwards. This framing story was not appreciated by contemporary critics, and it seems to have been deleted in the majority of the prints made for foreign distribution. When this previously lost film resurfaced in Norway in the mid 1980's, the prologue and epilogue were missing, which were recreated in the 1987 preservation by the insertion of stills and the missing intertitles.

Jon Wengström

BALETTPRIMADONNAN

Svezia, 1916 Regia: Mauritz Stiller

■ T. int.: *Wolo Czawienko*. Scen.: Djalmar Christofersen. F.: J. Julius [Julius Jaenzon]. Scgf.: Axel Esbensen. Int.: Jenny Hasselquist (Anjuta Jankin, la ballerina), Lars Hanson (*Wolo Czawienko*, il violinista), Richard Lund (il conte Orsky). Prod.: AB Svenska Biografteatern ■ 35mm e DCP. L.: 372 m. D.: 19' a 17 f/s (35mm) e 10' (DCP). Col. Didascalie spagnole e svedesi / *Spanish and Swedish intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Restaurato nel 2016 a partire da un duplicato negativo acetato proveniente da Filmarkivet di Stoccolma e da una copia nitrato con viraggi e imbibizioni conservata da Filmoteca Española / *Restored in 2016, from an acetate duplicate negative held by Filmarkivet in Stockholm, and a tinted and toned nitrate print held by Filmoteca Española*

Ballettprimadonnan fa parte di una serie di film girati da Mauritz Stiller agli inizi della sua carriera, e la sua recen-



Vingarne

te scoperta ci ha permesso di ricavare un quadro più completo dell'opera del regista. Come in *Hämnaren* e in *Madame de Thèbes* del 1915 (entrambi proiettati in precedenti edizioni del Cinema Ritrovato), vi vengono ritratti i diversi strati sociali in cui i protagonisti si muovono, a volte strappati dalle loro radici. Tale tema ricorrente riflette forse i sentimenti di alienazione e di non appartenenza del regista. In questo film muto sulla danza e la musica (nel 1923 Stiller girerà *Gunnar Hedes saga*, un altro muto in cui la musica svolge un ruolo centrale), un violinista di umili origini convince la madre di una ragazza di campagna a farle fare un provino per l'accademia di danza. La ragazza è interpretata da Jenny Hasselquist, qui al suo debutto sullo schermo. Hasselquist era all'epoca prima ballerina dell'Opera reale di Stoccolma, e avrebbe continuato a dedicarsi quasi esclusivamente alla danza limitandosi a poche altre apparizioni cinematografiche, in particolare in *Johan* (1921) di Stiller e in *Vem dömer* (1922) di Sjöström. Anche Lars Hanson (il violinista), qui al suo secondo

film, era all'inizio della sua carriera: una carriera lunga e fortunata che nella seconda metà degli anni Venti lo portò per un periodo a Hollywood. Una precedente ricostruzione del film era stata effettuata alla metà degli anni Novanta, dopo il ritrovamento a Saragozza di un frammento di una copia nitrato. Al frammento furono aggiunti fotogrammi depositati per il copyright e foto di scena, nonché cartelli esplicativi e didascalie inventate al fine di rendere il film più comprensibile. Nel 2015, la Filmoteca Española ha annunciato l'acquisizione di un altro frammento, più lungo. Il frammento proviene dalla stessa copia di distribuzione originale spagnola di quello precedente, benché in un uno stato di ulteriore decomposizione. I due elementi compongono ora più della metà della lunghezza originale del film; una volta completata la ricostruzione, i due elementi saranno uniti, tutte le didascalie del film saranno ricreate usando il carattere e il design originali; le scene mancanti saranno sostituite da fotografie e didascalie esplicative.

Jon Wengström



Ballettprimadonnan is one of several early films by director Mauritz Stiller which have been unearthed in recent years to give us a more complete picture of the filmmaker's œuvre. As in the 1915 Hämnanen and Madame de Thèbes (both screened at previous editions of Cinema Ritrovato), different strata of society is depicted, where the protagonists move or are taken away from their origins. This recurrent motif may reflect the director's own feelings of alienation and non-belonging. In this silent film about dance and music (in Gunnar Hedes saga (1923) Stiller would again make a silent film where music plays a central role), a violinist of poor origins convinces the mother of a farming girl to let her make an audition for the ballet academy. The girl is played by Jenny Hasselquist, making her screen debut in Ballettprimadonnan. Hasselquist was at the time engaged as a prima ballerina at the Royal Opera in Stockholm, and her main career would continue to be dance, and she only made a handful more appearances in film, most notably in Stiller's Johan (1921) and Sjöström's Vem dömer (1922). Lars Hanson, playing the violinist, was also a newcomer to cinema, making only his second film, but he would of course have a very long and successful career in film, which included a spell in Hollywood in the late 1920's. A previous reconstruction of the film was carried out in the mid-1990's, after a fragment of a nitrate print had been discovered in Zaragoza, Spain. Copyright frames and production stills were added to the fragment, along with explanatory titles and invented intertitles, to make the film more comprehensible. In 2015 Filmoteca Española announced that another, longer fragment of the film had been deposited to their collections. This fragment comes from the same Spanish original release print of the film as the previous fragment, though in a further state of decomposition. The two elements now make up more than half of the film's original length, and once the reconstruction is finished, these two elements will

be matched, all the film's inter-titles will be recreated according to the original font and design, and missing footage will be covered by stills and explanatory titles.

Jon Wengström

L'ANGÉLUS DE LA VICTOIRE

Francia, 1916 Regia: Léonce Perret

■ F.: Georges Specht. Int.: Fabienne Fabrèges (Jacqueline Brizel), Émile André (il marchese di Rambrun), Armand Dutertre (Raphaël Brizel), Paul Manson (Roger de Rambrun), Emile Matrat (François), Alice Tissot, Renée Carl, Yvette Andréyor. Prod.: Société des Etablissements Gaumont ■ DCP. D.: 25' (incompleto, d. orig.: ca. 60'). Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives

Léonce Perret ha diretto diversi film patriottici per la Gaumont, tra i quali *La Voix de la France* (1914), *Françaises veillez!* (1915), *Une page de gloire* (1915), *Marraines de France*, *Les Poilus de la revanche* e *Debout les morts* (tutti nel 1916). Laurent Véra ha osservato che Perret pone spesso al centro dei suoi film figure femminili, donne "che non somigliano alle eroine del melodramma popolare né a intrepide avventuriere, come l'atletica Josette Andriot e la sensuale Musidora. Sono donne comuni, spesso di classe modesta, e la guerra ha devastato le loro vite". Le *Marraines* (madrine) *de France* sferruzzano calzini e scrivono lettere ai soldati; la madre di *Une page de gloire* salva la bandiera del reggimento e vi avvolge il suo bambino. Ma anche al patriottismo c'è un limite, e Perret lo mostra in *L'Angélus de la victoire*: il ragazzo viene chiamato alle armi e muore in battaglia, la ragazza impazzisce.

Mariann Lewinsky

Léonce Perret directed several patriotic films for Gaumont, among them *La Voix de la France* (1914), *Françaises Veillez!* (1915), *Une page de gloire* (1915),

Marraines de France, *Les Poilus de la revanche* and *Debout les morts* (all in 1916). Laurent Véra remarked that the director often put female figures at the center, women "that do not resemble the heroines of popular melodrama nor the intrepid adventuresses like athletic Josette Andriot or sensual Musidora. They are ordinary women, usually of the lower classes, and war has disrupted their lives". The *Marraines* (godmothers) *de France* knit socks and write letters to the soldiers, and the mother in *Une Page de gloire* saves the flag of the regiment and wraps it around her baby, but there is a limit to what patriotism can accomplish, and Perret shows it in *L'Angélus de Victoire*. The boy is drafted and dies in the war, the girl goes out of her mind.

Mariann Lewinsky

L'ESCLAVE DE PHIDIAS

Francia, 1916-1917 Regia: Léonce Perret

■ T. copia: *The Slave of Phydias*. F.: Georges Specht. Int.: Luitz Morat (Fidia), Suzanne Delvé (la schiava Callyce), Madeleine Ramey (la cortigiana Quinta), Suzanne Grandais, Paul Manson, Armand Tallier. Prod.: Société des Etablissements Gaumont ■ 35mm. L.: 623 m. D.: 30' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI - National Archive

Perret crea qui un altro dei suoi squisiti melodrammi pittorici. Pubblicizzato dalla Gaumont come 'antico poema', il film è un lungo componimento poetico per musica e immagini. La studiata composizione e la profondità di campo dei *tableaux* richiamano la seducente antichità raffigurata nei dipinti di Alma-Tadema, dandole vita. Gran parte del film è girata in esterni sulla costa del sud della Francia, tra i cedri e i cipressi di un'elegante villa neoclassica. I personaggi ci appaiono screziati di luce, riflessi in specchi d'acqua luccicanti, stagliati contro un mare splendente in immagini di grande intensità emotiva. Perché questo



L'Angélus de la victoire

non è un grandioso film storico su Fidia e le opere colossali da lui create per celebrare lo stato ateniese. Ciò che conta non è la creatività dello scultore ma la sua modella, la povera schiava che dà il titolo al film. Mentre Fidia tenta di scolpire una statua della dea dell'amore destinata a restare fuori campo e incompiuta per tutta la durata del film, la giovane schiava suscita nell'artista una vera passione amorosa con la bellezza del suo incarnato e soprattutto il suono della sua lira. Alla fine del film gli amanti affrontano l'oblio, costretti a dire addio alla pace di una 'terra d'amore e bellezza' che è al

contempo l'antica Grecia e la Francia contemporanea. Le tematiche della sofferenza, del senso di perdita e dell'esilio sono in sintonia con il clima della Prima guerra mondiale, durante la quale fu girato il film. Alla prima, che si tenne al Gaumont Palace agli inizi del 1917, Eugène Poncin diresse la sua partitura per solisti, coro e grande orchestra composta appositamente per accompagnare la 'sinfonia estetica' di Perret dedicata a un amore sventurato sullo sfondo di un'Ellade tragica.

Maria Wyke

Perret here produces another of his exquisite pictorialist melodramas. According to Gaumont publicity, the director delivers 'an antique poem' – a poem written in moving images and music. The film's careful composition and deep-space tableaux recall the glamorous nineteenth-century antiquity paintings of Alma-Tadema and bring them to life. Most of the film is shot on location on the coast of southern France, among the cedars and cypresses of an ornate neo-classical villa. Characters appear dappled in sunlight, reflected in pools of shimmering water, or silhouetted against the sparkling sea, to great emotive effect. For this is not a



L'Esclave de Phidias

grand historical narrative of the sculptor Phidias and the colossal works he created to celebrate the power of the Athenian state. What matters is not the creativity of the sculptor but that of his model – the poor slave girl who gives the film its title. While Phidias attempts to chisel a statue of the goddess of love that remains off-screen and unfinished throughout the film, his slave-girl creates in him a real, passionate love stirred by the beauty of her flesh and, most importantly, of her lyre-playing. By the end of the film the lovers face oblivion, forced to say goodbye to a tranquil 'land of beauty and of love' that is both ancient Greece and contemporary France. Suffering, loss and exile are key concerns suited to the film's period of production during the First World War. At the film's premier at the Gaumont Palace early in 1917, Eugène Poncin directed his especially composed score for soloists, a choir and a full orchestra to accompany Perret's 'aesthetic symphony' to doomed love and tragic Hellas.

Maria Wyke

LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO

Italia, 1916 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ Sog.: dalla tragedia omonima in versi (1905) di Gabriele D'Annunzio. Scen.: Eleuterio Rodolfi. Int.: Elena Makowska (Angizia), Umberto Mozzato (Tibaldo di Sangro), Linda Pini (la prima moglie), Anna De Marco (Gigliola), Empedocle Zambuto (Bertrando, il fratellastro), Mary

Cléo Tarlarini (la madre), Filippo Butera (il serparo), Ersilia Scalpellini (una nutrice), Umberto Scalpellini (capo dei manovali). Produzione: S. A. Ambrosio, Torino ■ DCP. D.: 30'. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie italiane / *Italian intertitles*. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restaurato nel 2016 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, Torino a partire da una copia nitrato conservata dall'archivio della Jugoslovenska Kinoteka di Belgrado / *Restored in 2016 by Fondazione Cineteca di Bologna and the Museo Nazionale del Cinema di Torino from a nitrate print kept at the Archive of Jugoslovenska Kinoteka in Belgrade*

La tragedia della casata di Sangro, nobile famiglia decaduta, si svolge in Abruzzo nella prima metà dell'Ottocento tra le mura di un castello dal passato splendore ormai divenuto "vetusto, consunto, corrosivo, fenduto, coperto di polvere, condannato a perire". L'adattamento cinematografico è fedele ai contenuti del testo ma li propone in una successione lineare che garantisce – anche in quest'unica copia sopravvissuta, lacunosa e priva di didascalie – una narrazione fluida a dispetto dello stile aulico della scrittura dannunziana. Gigliola e il fratello minore, sui quali pesa il destino della casata, sono legati da una profonda tenerezza. La madre vive nell'ombra, mentre il padre Tibaldo già concupisce l'avvenente serva Angizia, contendendosene i favori con il fratellastro Bertrando. La giovane 'donna di Luco' – una Makowska volgare, prepotente e affascinante – è abile nel preparare veleni e nello stregare gli uomini. Uccide la moglie di Tibaldo per prenderne il posto, fa aggravare la salute di Simonetto, scaccia il serparo suo padre con violenza e non si nega alcun vizio. In un'atmosfera gotica, si muovono cupi i personaggi e quando finalmente i crimini di Angizia sono scoperti, il castello sembra sgretolarsi e inghiottire i di Sangro in una voragine. Gigliola, avute le prove che cercava, progetta di darsi la morte con un ve-

leno che le lasci il tempo di uccidere la matrigna, ma Tibaldo la previene. Gigliola vinta dal morso di serpenti letali e disperata per non aver potuto compiere la sua vendetta, va a spegnersi sulla tomba della madre: "Spegnete le fiaccole, volgetele, spegnete nell'erba, o uomini. Agitare io la mia nel mio pugno non potei. Tutto fu in vano".

Claudia Gianetto

The tragedy of the house of di Sangro, an aristocratic family fallen on hard times, takes place in Abruzzo in the first half of the nineteenth century inside a once splendid castle now "crumbling, threadbare, eroded, cracked, covered in dust, doomed to perish". The film adaptation is faithful to the text but tells the story in a linear succession making – even in this only surviving incomplete copy without intertitles – a fluid narrative, despite D'Annunzio's solemn writing style. Gigliola and her younger brother, on whose shoulders the fate of the family lies, are bound by a deep tenderness. Their mother lives in the shadows, while their father Tibaldo lusts after the attractive maid Angizia, competing for favors with his half-brother Bertrando. The young 'Luco woman' – a vulgar, overbearing and seductive Makowska – is skilled in preparing poisons and bewitching men. She kills the wife of Tibaldo in order to take her place, worsens the health of Simonetto, forcibly drives out her father the snake charmer and does not deny herself any vice. In a Gothic atmosphere, the characters move around despondently, and when Angizia's crimes are finally discovered, the castle seems to crumble and the Sangro home is swallowed up into a chasm. Gigliola, having the proof she needs, plans to poison herself, leaving her time to kill her stepmother, but Tibaldo stops her. Gigliola, bitten by deadly snakes and in despair for not having taken her revenge, goes to die on her mother's grave: "Put out the torches, turn them over, put them out in the grass, o men. Shake mine in my fist I could not. It was all in vain".

Claudia Gianetto

Era il peggiore dei tempi, esattamente cent'anni fa, quando una delle cose migliori di sempre vide la luce: stiamo parlando di Krazy Kat. (A voler essere precisi, Topo Ignazio lanciò il primo mattone sulla testa di Krazy Kat all'alba del 1910, ma la prima, gloriosa striscia domenicale a tutta pagina apparve il 23 aprile 1916). In quegli stessi terribili mesi del 1916, Marcel Duchamp transunstanziava un pettine di metallo in arte ready-made, mentre a Zurigo un gruppo di artisti in esilio saliva su un palcoscenico, ballava inscatolato in costumi di cartone e declamava poesia sonora sciolta da ogni significato: Dada. George Herriman, il creatore di Krazy Kat, non ebbe legami diretti con il cinema (non fu coinvolto nei noiosi cartoon Krazy Kat prodotti nel 1916), e lo stesso vale per gli ur-dadaisti. Pure, una profonda cospirazione emotiva li connette: il gusto dello scherzo, l'imperscrutabile profondità del fraintendimento, Krazy che aspira a diventare 'il Julius del suo Romeo', l'eroico attentato a ogni dignità – tutto s'opponesse al sentimentalismo fasullo del cinema ordinario, come alla guerra.

Il serial parodico *Le Pied qui étireint* di Jacques Feyder era il miglior candidato per la fascia *serial* del festival, ma si sviluppa in soli tre episodi di mezz'ora l'uno. L'ho usato come nucleo centrale dei sei programmi, pensati nello stile del libero assemblaggio, che costituiscono il Krazy Serial.

Mariann Lewinsky

It was the worst of times, a hundred years ago, when one of the best things wot is came into being: Krazy Kat. (Actually – for a fack – Ignatz Mouse threw a brick at Krazy as early as 1910, but the first glorious full-page Sunday cartoon appeared on April 23rd, 1916). And during the same terrible times of

1916, Marcel Duchamp transubstantiated a dog comb into art, ready-made, while refugee artists in Zurich dressed up in cardboard, danced on stage and uttered meaning-free sound poetry: Dada. George Herriman, who created Krazy Kat, had no direct connection to cinema (and he was not involved in the boring movie cat-cartoons released in 1916), neither did the Ur-Dadaists. Still, a sympathetic conspirissy connects them; their mischief, the unfathomable depth of misunderstanding, Krazy hoping to become 'Julius to his Romeo', the brave attempt to be undignified – it all somehow counteracts the schmaltzy feature film plots and the war.

Jacques Feyder's parodistic serial Le Pied qui étireint (The Strangling Foot) was the best 1916 candidate for the serial slot of the festival, but it would yield only three episodes of half an hour each. I have used it as the core element of the six programmes done in free-style collage which make up the Krazy Serial.

Mariann Lewinsky

Krazy Serial 1 **Parodia / Ready-made** **Parody / Ready-made**

Saltando a piè pari dall'Episodio n. 1 agli Episodi n. 1777, 1778 e 1779, mentre il detective-salvatore Justin Crécelle e la ragazza-da-salvare Hélène Fortedoddy (interpretata da una certa Kitty Hott, vero nome Philomène Liévin) nei momenti topici si lancia-no occhiate di fuoco gridando: "Sei salva?" "Sono salva!", Feyder si prende chiaramente gioco dei serial alla *Perils of Pauline*. Com'è scontato, gli spettatori del 1916 si godevano la parodia molto più di noi; assai meno scontato è che ci sono nel film certe trovate assai meglio apprezzabili da noi, oggi,

che dagli spettatori di cent'anni fa. Trovate le cui micce hanno bruciato piano piano per esplodere solo decenni dopo, come in un'installazione di Roman Signer. Per esempio, la trovata del telefono cellulare. Nella scena d'apertura, il protagonista ha appena inventato il telefono cellulare ("vocàfono senza fili"); si anticipa l'invenzione del cellulare, e fin qui va bene, ma il vero sussulto arriva quando lo vediamo in funzione: perché il telefono suona nella tasca dei pantaloni del detective durante la proiezione di un film, disturbando tutti.

Per puro caso, *Les Gaz mortels* di Abel Gance si trovava in cima alla pila di bobine da cui avevo appena tratto *Le Pied qui étireint*, a St. Cyr. È stato come se, sulla scia del film di Feyder, la vena parodistica avesse continuato a scorrere nell'opera di Gance – un regista che non può certo essere accusato di senso dell'umorismo – e l'avesse trasformata in un ready-made: stesso laboratorio con scienziato nella prima scena, plot splendidamente consunto dall'uso ("Sei salva?" "Sono salva!"), e nessuna possibile sospensione d'incredulità. Presentiamo due bobine del film combinate con i primi episodi di *Le Pied qui étireint*, come esempio di programmazione automatica.

Mariann Lewinsky

Jumping from Episode No. 1 to Episodes Nos. 1777, 1778 and 1779 and having the rescuer-detective Justin Crécelle and his rescuee-girl Hélène Fortedoddy (played by someone called Kitty Hott, real name Philomène Liévin) at odd moments gaze incensed into each other's eyes and cry "Rescued? – Rescued!", Feyder pokes fun at serials à la Perils of Pauline. Naturally, the spectators of 1916 could enjoy the parody far better than we do today. Unnaturally, there are quite a few jokes in the film we enjoy much

more than people did a hundred years ago; jokes with fuses which burned long and low and exploded decades later, like an art installation by Roman Signer. For example the cell phone joke. In the opening scene the hero has just invented the cell phone ("wireless vocophone"); cell phone invention, fine, but when we see it function, the mind boggles – it rings in the detective's trouser pocket during a film screening, disturbing everybody.

Les Gaz mortels by Abel Gance happened to be next on the pile of reels when I viewed films in St. Cyr. Under the impact of Feyder's film, the parodistic fun simply continued in the work of Gance – a film director who cannot be accused of having any sense of fun – and turned it into a readymade: same lab with scientist in the first scene, wonderfully worn plot ("Rescued? – Rescued!") and no way to suspend disbelief. Two reels of the film are shown, combined with the first episodes of Le Pied qui étreint, as an instance of programmation automatique.

Mariann Lewinsky



Le Gaz mortels

Episodio 1777: Le Rayon noir

■ 35mm. L.: 357 m. D.: 17' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque française

la Cinémathèque de Toulouse / Print restored by the Cinémathèque française from the original incomplete negative. Editing and intertitles made from Abel Gance's original screenplay held by the Cinémathèque de Toulouse

LE PIED QUI ÉTREINT

Francia, 1916 Regia: Jacques Feyder

■ Scen.: Jacques Feyder. Int.: Kitty Hott (Eliane), André Roanne (Clarin Justel), Musidora (Irma Vep), Georges Biscot, Suzanne Delvé, Marcel Lévesque, René Poyen, Yvette Andréyor. Prod.: Société des Établissements L. Gaumont ■ 35mm. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque française

Episodio 1: Le Vocophone sans fil

■ T. alt.: *La Farandole électrique* ■ 35mm. L.: 360 m. D.: 17' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque française

LES GAZ MORTELS

Francia, 1916 Regia: Abel Gance

■ T. it.: *Gas mortali*. T. alt.: *Le Brouillard sur la ville*. Scen.: Abel Gance. F.: Léonce-Henri Burel. Op.: Louis Dubois. Int.: Léon Mathot (Mathus), Émile Keppens (Edgar Ravely), Doriani (Ted), Henri Maillard (Hopson), Jean Fleury (André), Maud Richard (Maud), Germaine Pelisse (Olga Ravely). Prod.: Louis Nalpas per Le Film d'Art ■ 35mm. L.: 347 m. (bobina 1/3). D.: 16' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato da Cinémathèque française a partire dal negativo originale non completo. Montaggio e didascalie ricostruiti a partire dal *découpage* originale di Abel Gance, depositato presso

Krazy Serial 2 Parodia / Ready-made Parody / Ready-made

LE PIED QUI ÉTREINT Episodio 1778: La Mort du ressuscité

■ T. alt.: *La Girouette du temple chinoise* ■ 35mm. L.: 570 m. D.: 28' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque française

LES GAZ MORTELS

■ 35mm. L.: 529 m. (bobina 3/3). D.: 25' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles. Da: Cinémathèque française

Krazy Serial 3 Charlot/Collage

“Tema: Charlot direttore d’orchestra batte il tempo. Davanti. L’europeo con cappello e la moglie in corsetto”. Il primo a chiamare in causa Charlot fu Blaise Cendrars nel 1916, in questa stravagante poesia pre-dadaista dedicata a Erik Satie. Solo due anni dopo, nel suo articolo *Du décor*, Louis Aragon affermava che per apprezzare pienamente *Il vagabondo* fosse indispensabile “conoscere e amare il Periodo Blu di Picasso, [...] aver letto Kant e Nietzsche e credere che il proprio cuore sia più coraggioso di tutti gli altri uomini”. Innovatore, irriverente nei confronti dell’autorità e del perbenismo borghese, Chaplin incarna il desiderio di libertà e anarchia espresso dagli autori e gli artisti delle avanguardie artistiche degli anni Venti e Trenta. Raccordo fondamentale per l’esplosione del mito nella cultura avanguardistica è l’uscita della *Chapliniade* di Yvan Goll ‘poema cinematografico’ illustrato da Fernand Léger nel 1920 (cui farà seguito l’incompiuto *Charlot cubiste*, impossibile storia d’amore tra Charlot e la Mona Lisa di cui *Ballet mécanique* raccoglie i resti). Il 5 febbraio 1920 i dadaisti parigini pubblicizzarono un loro evento al Grand Palais millantando la presenza di Chaplin e la sua adesione al movimento; nel 1921 il tedesco Erwin Blumenfeld si mostra in un fotomontaggio dedicato a Tristan Tzara, con un corpo femminile che traspare da dietro un velato *négligé*, ma allo stesso tempo con camicia e cravatta, mentre una scritta a mano sull’immagine recita: “President – Dada – Chaplinist”. Presidente Dada a tutti gli effetti, Charlot è ritratto, in uno dei collage più riusciti dello stesso Blumenfeld, addirittura sulla croce, inchiodato a parole e simboli, tra cui ‘religione’, una svastica, la stella di David e il simbolo dello yin e yang. Quasi una premonizione, indubbia-

mente inconsapevole, dell’America reazionaria che espellerà Chaplin.

Cecilia Cenciarelli

“Theme: Charlot conductor beats time. In front. The European with a hat and the wife in a corset”. The first to mention Charlot was Blaise Cendrars in 1916, in this extravagant pre-Dadaist poem dedicated to Erik Satie. Just two years later Louis Aragon wrote in his article Du décor that to appreciate fully The Vagabond it was essential “to know and love Pablo Picasso’s Blue Period paintings, [...] to have read Kant and Nietzsche, and to believe one’s soul is loftier than other men’s”. Innovator, irreverent of authority and middle-class conformism, Chaplin embodied the desire for freedom and anarchy expressed by the authors and artists of the avant-garde movements of the 1920s and 30s. Crucial to the figure’s explosion in avant-garde culture was Yvan Goll’s Chapliniade, a ‘cinematographic poem’ illustrated by Fernand Léger in 1920 (followed by the uncompleted work Charlot cubiste, an impossible love story between Chaplin and the Mona Lisa, the remains of which were incorporated into Ballet mécanique). February 5, 1920, Parisian Dadaists advertised their event at the Grand Palais claiming Chaplin would appear at it and that he supported the movement; in 1921, German artist Erwin Blumenfeld depicted himself in a collage for Tristan Tzara with a woman’s body covered in a sheer negligee and a shirt and tie with the words “President – Dada – Chaplinist” written across the image. President Dada to all intents and purposes, Chaplin is portrayed on the cross in one of Blumenfeld’s more successful collages, nailed to it with words and symbols, including ‘religion’, a swastika, the star of David and the yin and yang symbol. Almost a premonition, albeit an unconscious one, that reactionary America would eventually banish Chaplin.

Cecilia Cenciarelli

DE BANKROET JAZZ

Olanda, 2009 Regia: Leo van Maaren

■ Scen.: Paul van Ostaijen (adattamento di Frank Herrebout e Leo Van Maaren). M.: Frank Herrebout. Mus.: Wouter van Bommel. Prod.: Frank Herrebout ■ DCP. D.: 43’. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Leo van Maaren, Frank Herrebout

De Bankroet Jazz si basa su una sceneggiatura dadaista scritta dall’autore fiammingo Paul van Ostaijen tra il 1919 e il 1921 a Berlino e ad Anversa sul caos in cui l’Europa precipita in seguito alla Prima guerra mondiale. Dopo una gloriosa rivoluzione jazz i ministri del governo di un’Europa unita tentano di salvarsi la pelle iniettando nell’economia una quantità illimitata di Titoli di Stato. Ogni analogia con il presente è puramente casuale. Il film è interamente composto da *found footage* proveniente dagli archivi dell’EYE Film Instituut.

De Bankroet Jazz is the realisation of a dadaistic film script written by the Flemish author Paul van Ostaijen between 1919 and 1921 in Berlin and Antwerp about the state of chaos in which Europe is catapulted as a result of World War I. In De Bankroet Jazz after a glorious jazz revolution the ministers the government of a United Europe try to save their skin by pumping an unlimited quantity of State Bonds into the economy. Any similarity with the current situation should be vehemently be denied. The film is entirely composed of found footage from the archives of the EYE Film Instituut.

LE PIED QUI ÉTREINT

Episodio 1779:

L’Homme au foulard vert

■ 35mm. L.: 614 m. D.: 30’ a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque française



Le Pied qui étirent

Krazy Serial 4 Il movimento Dada (Virus helveticus Dada) *The Dada movement* (Virus helveticus Dada)

Per decenni, l'eziologia del movimento Dada è parsa indiscutibile. Il virus era arrivato in Svizzera annidandosi nelle valigie degli stranieri, di esiliati come Emmy Hennings, Hugo Ball, Hans Arp, Tristan Tzara, che avevano quindi contagiato Sophie Täuber (ma non Lenin e Krupskaja, che abitavano a pochi passi dal Café Voltaire, sull'altro lato della strada). I cittadini svizzeri non hanno bisogno dell'arte; l'arte non è cosa seria, è solo *goyim naches*

come dicono nel loro singolare idioma; mentre certi svizzeri autolesionisti lamentano che niente di davvero importante o di veramente *cool* accada mai nel loro paese.

Ma se invece gli emigrati fossero stati contagiati solo dopo il loro arrivo, da un virus che strisciava endemico in Svizzera? Pensiamo a Kaspar Fischer, Peter Liechti, Pipilotti Rist, Roman Signer, a Tinguely e a Fischli/Weiss, pensiamo alla miglior arte svizzera degli ultimi decenni. Pensiamo a fette di salame come tappeti stesi in un negozio di tappeti in miniatura, o alla facciata di un hotel con le imposte chiuse che si spalancano di colpo tutte insieme sotto la spinta d'una scintillante esplosione, e da ogni finestra una sedia prende il largo verso la notte. Osserviamo il bol-

litore su ruota, la scaletta in squilibrio e la schiuma insidiosa sul loro concatenato percorso in *Der Lauf der Dinge* (1987), un lavoro che è stato paragonato a un film di Hitchcock. Chaplin, con il suo fantastico senso della precisione, sarebbe stato un paragone più adeguato; e inevitabilmente, Chaplin finì con lo stabilirsi in Svizzera.

Mariann Lewinsky

For decades, the etiology of Dada was undiscussed. The virus had come to Switzerland in the luggage of foreigners, of refugees like Emmy Hennings, Hugo Ball, Hans Arp, Tristan Tzara, who then infected the weak Sophie Täuber (but not Lenin and Krupskaja who lived across the street at no distance from the Café Voltaire). Swiss citizens don't need



Der Lauf der Dinge

sion, and out of every window a chair sails into the night. Watch the racing tea-kettle, the rickety stepladder and the insidious foam moving across Der Lauf der Dinge (1987), a work that has been compared to a Hitchcock movie. Chaplin with his fantastic precision would be more appropriate, and inevitably, Chaplin settled in Switzerland.

Mariann Lewinsky

DER LAUF DER DINGE

Svizzera, 1987 Regia: Peter Fischli, David Weiss

■ T. int.: *The Way Things Go*. Sog., Scen.: Peter Fischli, David Weiss. F.: Pio Corradi. M.: Mirjam Krakenberger, Rainer Trinkler. Prod.: T&C Film AG ■ Bluray. D.: 30'. Col ■ Da: T&C Films

ONE A.M.

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot rientra tardi*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Scgf.: E.T. Mazy. Int.: Charles Chaplin (l'ubriaco), Albert Austin (il tassista). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual ■ DCP. D.: 26'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna



One A.M.

art; it is not serious work, only goyim naches as they say in their quaint dialect, while a few self-hating Swiss complain that nothing really cool or important ever happens here.

But what if the emigrants had been infected only after arrival, by a virus strain endemic in Switzerland? Think of

Kaspar Fischer, Peter Liechti, Pipilotti Rist, Roman Signer, of Tinguely and of Fischli/Weiss, think of the best Swiss art of the last decades. See sausage slices representing carpets in a miniature carpet shop, and a hotel façade with closed shutters which burst open all at once from the pressure of a sparkling explo-

Krazy Serial 5 Objets trouvés

Nel 1916, se Chaplin è ormai un fenomeno globale, il genere comico nel suo insieme accusa segni di stanchezza. Forse le innumerevoli scene comiche prodotte negli anni precedenti hanno usurato ogni gag e ogni invenzione; forse il prepotente successo di Chaplin ha fiaccato le energie dei suoi colleghi. Proprio per questo, non sarebbe grandioso scoprire qualche genio dimenti-

cato o una bella manciata di favolose e sconosciute comiche mute?

È un paradosso essere sconosciuti quanto Jimmy Aubrey (Heinie) dopo essere apparsi in 468 film tra il 1915 e il 1955. Il suo partner Walter Kendig (Louie) morì nell'ottobre 1915, dopo due soli anni di attività – una buona ragione, questa, per venir presto dimenticati. Metà dei circa cinquanta titoli della serie Heinie e Louie, prodotti nel 1915 dalla Mittenenthal Film Company, furono distribuiti in Francia dalla Pathé nel 1916, e se si comincia a scavare, salteranno fuori diverse copie dagli archivi, in Francia, Belgio e Austria, copie di solito non preservate e non identificate. Heinie e Louie (in alcuni paesi, Fridolin e Otto) sono una coppia di vagabondi, non fanno che litigare ma non si separano mai. Non sono dei geni comici, ma c'è nei loro film qualcosa che intenerisce, e che nei momenti migliori sprigiona il profumo delle prime stupide dolci *scènes comiques*.

Mariann Lewinsky

By 1916, with Chaplin now a global phenomenon, the comic genre as a whole looks tired. Had the numberless comic scenes produced in the previous years used up all jokes and gags? Or did the overwhelming success of Chaplin sap the strength out of his colleagues? And – wouldn't it be great to discover some forgotten genius and a bunch of fabulous silent film comedies, totally unknown? It a real feat to be as unknown as Jimmy Aubrey (Heinie) after having appeared in 468 films between 1915 and 1955. His comic partner Walter Kendig (Louie) died in October 1915, after two years of film acting, a good reason to be so very forgotten. Half of the fifty or so titles of the 'Heinie and Louie' series produced in 1915 by the Mittenenthal Film Company were distributed in France in 1916 via Pathé Exchange, and if you start hunting, a few prints will turn up in the archives, in France, Belgium and Austria, usually unpreserved and with shaky identifications. Heinie and Louie (called

Fridolin and Otto in some countries) are a couple of losers, always fighting, but never splitting up for good. These actors are not geniuses, however, their films have something endearing, and at best they reach the nice silly zest of the early scènes comiques.

Mariann Lewinsky

CHASING 'EM OUT IN THE OPEN

USA, 1916

■ T. copia: *Coiffeurs improvisées*. Int.: Jimmy Aubrey (Heinie), Elmer E. Redmond (Louie). Prod.: Mittenenthal Film Company ■ 35mm. L.: 117 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque française

THE MYSTERY OF THE LEAPING FISH

Vedi pag. / see p. 57

STATENDAM

Olanda, [1929] Regia: Paul Schuitema

Int.: Kurt Schwitters ■ 35mm. L.: 82 m. D.: 3' a 24 f/s. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum per concessione di Martin Schuitema

[FRIDOLIN S'EN VA-T-EN- GUERRE]

USA, 1916

■ T. it.: *Fridolin in guerra*. Int.: James Aubrey (Henie / Fridolin), Elmer Redmond (Louie / Otto). Prod.: Mittenenthal Film Company ■ DCP. D.: 20'. Bn. Didascalie francesi e olandesi / French and Dutch intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Krazy Serial 6 A Heppy Heppy War!

L'anno passato, nella sezione *Cento anni fa*, sono stati presentati alcuni film prodotti dall'Esercito nel 1915. Questi film mostravano che nulla di grave stava accadendo. C'erano uomini che avevano perso gambe, mani, facce? Tutto è bene quel che finisce bene, guardate con quanta allegria saltellano con le loro stampelle, con quanta precisione le maschere aderiscono ai loro volti, e come possono fare praticamente tutto con i loro artigli di ferro, persino accendersi una sigaretta.

Die Entdeckung Deutschland durch die Marsbewohner trasmette lo stesso messaggio: tutto va bene nella Germania del 1916; beviamo le nostre birre e mangiamo i nostri brezel e ci divertiamo un mondo. Nel 1916 l'Italia e l'Austria combattono cinque delle undici battaglie dell'Isonzo. Verdun, la battaglia più lunga della guerra di logoramento tra Germania e Francia, dura da febbraio a dicembre. Le vittime della battaglia della Somme sono stimate oltre un milione. Nel primo giorno dell'offensiva della Somme, il primo luglio 1916, 58.000 soldati britannici vengono uccisi o feriti.

“Questa mattina, un vigoroso attacco è stato lanciato dall'esercito britannico. Il fronte si estende per oltre venti miglia a nord del fiume Somme... È troppo presto per fornire i dettagli, ma le truppe britanniche hanno già occupato la linea del fronte nemico. Molti prigionieri sono caduti nelle nostre mani, e... le nostre perdite non sono state pesanti” (“The Daily Chronicle”, 3 luglio 1916).

Mariann Lewinsky

Last year in the Hundred Year's Ago section some Army films from 1915 were screened. They showed that nothing bad was going on. So these men had lost their legs, hands, faces? All is well,

look how merrily they now jump with their stumps and how carefully their facial masks are fitted and how they can do just everything with their iron claw, even light a cigarette.

Die Entdeckung Deutschland durch die Marsbewohner *sends out the same message: Here in Germany in 1916 all is well; we are drinking our beer and eating our pretzel and are having a wonderful time. In 1916, Italy and Austria were fighting five of the eleven Battles of Isonzo. Verdun, the longest battle of the war of attrition fought by Germany and France, lasted from February to December. Casualties of the Battle of the Somme are estimated to be over a million. On the first day of the Somme offensive, July 1st 1916, 58,000 British soldiers were killed or wounded.*

"This morning a vigorous attack was launched by the British Army. The front extends over some twenty miles north of the Somme... It is too early as yet to give

anything but the barest particulars... but the British troops have already occupied the German front line. Many prisoners have already fallen into our hands, and... our casualties have not been heavy" (*"The Daily Chronicle"*, July 3, 1916).

Mariann Lewinsky

DIE ENTDECKUNG DEUTSCHLANDS DURCH DIE MARSEWOHNER

Germania, 1916 Regia: Richard Otto Frankfurter, Georg Jacoby

[La Germania scoperta dai Marziani / Germany discovered by Martians] ■ T. copia: *Per vliegbal nar der arde*. Int.: Paul Heidermann (il professore), Edith Meller (sua figlia), Gustav Botz (l'editore). Prod.: Mars Film GmbH ■ 35mm. L.: 421 m (incompleto, l. orig. 1108 m). D.: 20' a 18 f/s.

Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum

CAMP OF GOUDA (OUR BELGIAN REFUGEES IN HOLLAND)

Olanda, 1916

■ F.: H.J.W. van Luijnen. Prod.: Kinematograaf Pathé Frères ■ 35mm. L.: 276 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

NAPOLEON AND SALLY

USA, 1916

■ Int.: Lillian Leighton, Napoleon, Sally. Prod.: E. & R. Jungle Film Co. ■ 35mm. L.: 282 m. D.: 14' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi e inglesi / Dutch and English intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum

COMMIATO / ENVOI

Stando ai registri degli archivi, circa 1560 film del 1916 risultano tuttora esistenti (più il consueto numero sconosciuto di casi non registrati/identificati). Di questi, circa trenta vengono mostrati al Cinema Ritrovato 2016. Se vi verrà voglia di saperne di più sugli altri 1530 e sui tanti che non sono sopravvissuti, qualche lettura vi sarà d'aiuto. Gli elenchi di titoli, le recensioni d'epoca e i cataloghi delle compagnie di produzione costituiscono un repertorio affascinante, e pur senza aver visto i film se ne ricava una vivida impressione. Alcuni titoli sono semplicemente perfetti in sé, come *Shooting at random* (Sparare a casaccio) o *Starved to Death in a Restaurant* (Morire di fame in un ristorante), entrambi dalle serie Heinie e Louie. E non piangiamo troppo sui film perduti; non tutti i vecchi film erano buoni film. Dalle recensioni del 1916:

*"Insulso dramma", "Un lavoro che non dice niente", "Allegoria puerile", "Soggetto semplicemente stupido", "Un migliaio di metri sprecati", "Soggetto arcitrito, svolto male", "Ridicolo", "Interpreti scadenti"... e così via, all'infinito (da Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1916, 1992*).*

Spero che le proiezioni del 1916 non vi abbiano fatto morir di fame in un ristorante, che siate vivi e che abbiate ancora posto per un po' di dolce. I film di nonfiction del 1916 (*Staalfabrieken Krupp e Hawaii*) possono essere magici quanto i meravigliosi Lumière di vent'anni prima (*Dechargement du coke; Panorama de l'arrivée du train de Perrache prise du train*). E perché chiedere il dramma, quando abbiamo la commedia?

Mariann Lewinsky

According to archival reports, some 1560

titles from 1916 are known to exist (plus the usual unknown number of unreported cases). Of these, some thirty titles are being screened in 2016 at the Cinema Ritrovato. If you wonder about the other 1530 films and the many more that no longer seem to exist, some reading will help. Title lists, contemporary reviews and sales catalogues from production companies are all fascinating, and without actually seeing the films you get vivid impressions. Some film titles are simply perfect, like Shooting at Random or Starved to Death in a Restaurant (both from the Heinie and Louie series). And do not mourn too much about all that has been lost; not every old film was a good film. To quote from 1916 reviews: "Dull drama", "A work that has nothing to say", "Childish allegory", "Just a plain stupid subject", "A thousand wasted meters", "Stale subject, poorly executed", "Ridiculous. Shoddy actors"... and so

on ad infinitum (Vittorio Martinelli, Il cinema muto italiano 1916, 1992). Hopefully, the 1916 screenings haven't left you starving in a restaurant, and there is still room for a bit of pudding. Nonfiction films from 1916 (Staalfabrieken Krupp and Hawaii) can be as magical as the breathtakingly beautiful Lumière movies from twenty years earlier (Dechargement du Coke; Panorama de l'arrivée du train de Perrache prise du train). And who needs drama when you can have comedy?

Mariann Lewinsky



RIGADIN PEINTRE CUBISTE

Francia, 1912 Regia: Georges Monca

■ Int.: Charles Prince (Rigadin), Gabrielle Lange. Prod.: Pathé Frères ■ DCP. D.: 10'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Gaumont Pathé Archives

ARTIESTENZOMERFEEST

Paesi Bassi, 1916

■ Prod.: Filmfabriek Hollandia ■ 35 mm. L.: 24 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmuseum



LAGOURDETTE GENTLEMAN CAMBRIOLEUR

Francia, 1916 Regia: Louis Feuillade

■ Scen.: Louis Feuillade. Int.: Marcel Lévesque (Lagourdet), Musidora (l'amica di Lagourdet), Paul Montel (il valletto), Georges Flateau. Prod.: Société des Etablissements Gaumont ■ 35mm. L.: 586 m. D.: 28' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cineteca di Bologna

■ 35mm. L.: 366 m. D.: 18' a 18 f/s. Bn e imbibito / *tinted*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: EYE Filmuseum

Stati Uniti, 1916 Regia: Lyman H. Howe

■ T. copia: *De Hawaineilanden in vogelvlucht*. F.: Joseph DeFrenes. Prod.: Lyman H. Howe Films ■ 35mm. L.: 195 m. D.: 9' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmuseum

STAALFABRIEKEN KRUPP

Germania, 1916

HAWAII: THE PARADISE OF THE PACIFIC



La meridiana del convento

LA MERIDIANA DEL CONVENTO

Italia, 1916 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Gigetta Morano (signorina Gigetta Morano), Ercole Vaser (il pittore), Liliana (Maria Tonini), Adele Zoppis (suora superiora), Umberto Scalpellini (il giardiniere). Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 650 m. D.: 32' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles*. Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restauro conservativo realizzato presso il Laboratorio Bruno Favro nel 1997 a partire da una copia nitrato bn conservata a Tori-

no / Restored in 1997 at Laboratorio Bruno Favro in 1997 using a black and white nitrate print found in Turin

Il pittore Vaser riesce, con un travestimento, a ottenere l'incarico di restaurare gli affreschi del convento di Santa Ingenua. Liliana, una delle giovani educande, invita l'amica Gigetta e la zia per presentare loro il fratello, il tenente Giorgio. Gigetta e Giorgio s'innamorano ma un imprevisto ostacola il loro matrimonio. Durante una merenda all'aperto organizzata da suore ed educande, Gigetta sale su un

albero e il pittore Vaser le scatta una foto 'osé'. Inizia una serie di peripezie per il recupero della foto e della lastra compromettenti che coinvolge, oltre al convento, anche un'intera caserma di soldati e il commissario di polizia. Lieto fine: la lastra è distrutta e la stessa Gigetta strappa maliziosamente la fotografia senza mostrarla al pubblico. La commedia, di dirompente malizia e contagiosa allegria, non rinuncia a un velato riferimento alla guerra in corso con le scene della revisione dei riformati classe 1876. Notevoli i costumi, in particolare le mise vezzose – da si-

gnorina borghese ad amazzone – della Morano qui attrice matura, affiancata dalla fresca bellezza della Tonini tanto radiosa quanto poco conosciuta.

Claudia Gianetto

In a disguise, the painter Vaser lands a job restoring frescoes at the Santa Ingenua boarding school. A schoolgirl there, Liliana, invites her friend Gidgetta and her aunt to meet her brother, Lieutenant Giorgio. Gidgetta and Giorgio fall

in love, but an unexpected episode gets in the way of their marriage. During a picnic organized by the nuns and schoolgirls, Gidgetta climbs a tree, and Vaser takes a risqué picture of her. A series of misadventures unfolds as the whole boarding school, a unit of soldiers and even the police commissioner hunt down the compromising picture and plate. The ending is happy: the plate is destroyed, and Gidgetta cheekily tears up the picture without showing it to the

audience. This comedy of rip-roaring mischief and infectious joy also contains a veiled reference to the war underway in scenes where men previously rejected for military service are reexamined. The costumes are remarkable, especially the charming mises – from bourgeois lady to Amazon – for Morano, who here performs as a mature actress and is flanked by the fresh face of newcomer Tonini, as radiant as she was unknown.

Claudia Gianetto

WORKSHOP: L'ANTICHITÀ NEL CINEMA: I PRIMI VENT'ANNI (1897-1916)
WORKSHOP: ANTIQUITY IN CINEMA: THE FIRST TWENTY YEARS (1897-1916)
30 giugno-1 luglio 2016 / June 30-July 1st, 2016

Il Cinema Ritrovato prosegue la sua esplorazione dell'irresistibile fascino esercitato dall'antichità. Stavolta non attraverso i kolossal italiani *Quo Vadis?* (1913) e *Cabiria* (1914) ma concentrandosi sui film francesi e italiani che li precedettero e sull'imponente *Intolerance* (1916) che da essi trasse ispirazione. Porteremo sullo schermo il mito e la storia, Babilonia, la Grecia e Roma, l'erotismo e la morte, e un mondo cinematografico ricco di musica, danza e arte. Perché il primo vero film storico, risalente al 1897, è dedicato a Nerone? Perché lo scellerato imperatore appare così spesso nel cinema delle origini? Perché l'antichità si presta così bene alla resa spettacolare, e in che modo *Intolerance* rappresenta uno spartiacque nella rappresentazione del passato? A paesi diversi corrispondono diverse visioni dell'antichità? E come fa il cinema a rendere moderno il lontano passato storico? Saremo felicissimi di discuterne con voi.

Il Cinema Ritrovato festival continues its exploration of the irresistible fascination of Antiquity. This time not through the grand Italian features Quo Vadis? (1913) and Cabiria (1914), but through the earlier French and Italian examples that led to them and the ambitious and celebrated American 'colossal' Intolerance (1916) that borrowed from them. We will screen myth and history, Babylon, Greece and Rome, eroticism and death, and a cinematic world full of music, dance and art. Our workshop will ask why is the first ever antiquity film, from 1897, about Nero and why did the wicked emperor appear so often in early cinema? Why does antiquity become so spectacular and how does Intolerance mark a watershed in representations of the past? Do different nations produce different antiquities and how does cinema make antiquity modern? We would be delighted if you would join us in our discussions.

Ivo Blom (Vrije Universiteit Amsterdam), Raffaele de Berti (Università degli Studi di Milano), David Mayer (University of Manchester), Pantelis Michelakis (University of Bristol), Jon Solomon (University of Illinois), Maria Wyke (University College London)

Proiezioni / Film screenings: *Neron essayant des poisons sur des esclaves* (1897); *Le Réveil de Chysis* (1897-1899); *Le Jugement de Phryne* (1897-1899); *Quo Vadis?* (1901); *Idylle Corinthienne* (Louis Feuillade, 1909); *Nerone* (Luigi Maggi, 1909); *L'Esclave de Phidias* (Léonce Perret, 1916); *Intolerance* (D.W. Griffith, 1916)

MARIE EPSTEIN, CINEASTA

Marie Epstein, Cinéaste

Programma a cura di / Programme curated by **Emilie Cauquy** e **Mariann Lewinsky**,
in collaborazione con / in collaboration with **La Cinémathèque française**
Note di / Notes by **Emilie Cauquy**, **Samantha Leroy**, **Mariann Lewinsky** e **Chiara Tognolotti**



Avec sa petite faucille
comment pourra t-elle
faucher tout le champ?
Haiku anonimo francese, 1905

With so small a scythe
how will she ever mow
the entire field?
Anonymous French haiku, 1905

È ovvio che una donna può creare da sola un'opera completa. Gli esempi famosi sono troppi per citarli tutti. Ma la collaborazione tra un uomo e una donna può riunire qualità complementari. E questa collaborazione è più frequente di quanto si creda. Quanti uomini celebri hanno confessato in privato: non lo avrei fatto senza di lei. LEI... Tuttavia, LEI resta quasi sempre nell'ombra, accontentandosene. Non è il mio caso. Jean Benoît-Lévy ha sempre voluto che fossimo entrambi a firmare i nostri film. Questo per rispondere a tutte le domande delle persone benintenzionate che vogliono sempre passare al microscopio una collaborazione e sapere 'chi ha fatto questo?' e 'chi ha fatto quello?'. Siamo in due ad aver fatto questo e quello, il buono e il meno buono. Marie Epstein, introduzione al catalogo del XIII Festival international de Films de femmes, Créteil, 5-14 aprile 1991

Se Jean Epstein dispone di almeno tre facce, si possono facilmente rintracciare quattro linee nella vita di Marie Epstein: attrice (*Cœur fidèle*, *L'Auberge rouge* e *Mauprat*), sceneggiatrice (quattro film del fratello, sette sceneggiature originali, nove adattamenti e vari cortometraggi televisivi), regista di dodici film (cofirmati con Jean Benoît-Lévy), archivista (trent'anni di carriera alla Cinémathèque française). Non c'è dubbio che l'incontro con Colette Audry resti una pista politica intellettuale da percorrere (*Liberté surveillée*), assieme all'influenza delle tante amiche che riempiono la vita di Marie Epstein, forgiaandone lo sguardo: Germaine Dulac, Adriana Prolo, Gina Manès, Eve Francis, Madeleine Renaud, Blumet Christin-Falaize, e tante altre. Il suo lavoro di scrittura e la sua partecipazione alla regia testimoniano di un impegno sociale, di un cinema 'fedele alla vita'. Marie Epstein è una delle rare donne a scrivere e girare sulla soglia degli anni Trenta: i suoi film ci parlano di maternità, di madri coraggio, di laicità ma anche di direzione d'attori e di bambini, nonché di riprese dal vero. Dopo l'assunzione alla Cinémathèque française nel novembre 1953, Langlois le affida il dipartimento tecnico: sarà incaricata dell'inventario e di gran parte dei lavori di preservazione fino al 1977, lasciando definitivamente l'incarico nel 1983 dopo aver istruito Renée Lichtig. Grazie a quarant'anni di costante devozione, Marie Epstein rende visibile l'opera del fratello, restaurando il materiale, permettendo l'accesso ai film, pubblicando gli scritti e organizzando la schedatura degli archivi. Si autodefinisce "cineasta" perché si è anzitutto "occupata di cinema".

Emilie Cauquy

It is obvious that a woman can create a complete work on her own. There are too many legendary examples to name them all. Collaboration between a man and a woman can bring together complementary qualities. And this collaboration is more frequent than we imagine. How many famous men have privately confessed: I could not have done it without her. HER... SHE, however, almost always was kept in the background and accepted it. That was not the case for me. Jean Benoît-Lévy always wanted both of our names on our films. So this is the answer for all the well-meaning people who put our collaborative work under the microscope and want to know 'who did this?' and 'who did that?'. There are two of us who have done this and that, the good and less good.

Marie Epstein, introduction to XIII Festival international de Films de femmes catalogue, Créteil, April 5-14, 1991

If Jean Epstein had at least three guises, we can easily track four life directions for Marie Epstein: actress (Cœur fidèle, L'Auberge rouge and Mauprat), screenwriter (four of her brother's films, seven original screenplays, nine adaptations and various television shorts), director of twelve films (made with Jean Benoît-Lévy), and archivist (a thirty year career at the Cinémathèque française).

Her encounter with Colette Audry is a political and intellectual path to be explored (Liberté surveillée), along with the influence of the many female friends that filled Marie Epstein's life and her view: Germaine Dulac, Adriana Prolo, Gina Manès, Eve Francis, Madeleine Renaud, Blumet Christin-Falaize and many others.

Her work as a writer and her participation in directing bespeak a sense of social responsibility and a cinema that is 'true to life'. Marie Epstein is one of the few women to write and make films at the beginning of the 1930s: her films talk about motherhood, mother courage figures, secularism, directing actors, children as well as real-life footage.

After being hired by the Cinémathèque française in November 1953, Langlois handed the technical department over to her: she was in charge of the inventory and most preservation work until 1977, leaving the position in 1983 after training Renée Lichtig. With forty years of unwavering devotion, Marie Epstein made her brother's work visible by restoring materials, offering access to the films, publishing writings and organizing archive cataloguing.

She defined herself as a "cineaste" since she was first and foremost "interested in cinema".

Emilie Cauquy

CŒUR FIDÈLE

Francia, 1923 Regia: Jean Epstein

■ Scen.: Jean Epstein, Marie Epstein. F.: Paul Guichard. Int.: Gina Manès (Marie), Léon Mathot (Jean), Edmond van Daële (Petit-Paul), Mademoiselle Marice [Marie Epstein] (la zoppa), Madeleine Erikson (la ragazza del porto), Claude Bénédict (papà Hochon), Madame Manfroy (mamma Hochon). Prod: Pathé Consortium Cinéma ■ 35mm. L.: 1721 m. D.: 84' a 18 f/s. Bn e imbibito / *Tinted*. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque française per concessione della Fondation Jérôme Seydoux Pathé

Cœur fidèle è la quarta regia di Jean Epstein e la sua seconda prodotta dalla società Pathé Consortium Cinéma, per la quale nel 1923 gira tre altri film, tra cui *La Belle Nivernaise*. Il film narra la tragica vicenda di Marie, orfana sfruttata dai gestori di un bar del porto di Marsiglia, i quali l'hanno promessa al mascalzone Petit-Paul, mentre lei è perdutamente innamorata dell'onesto portuale Jean. Gli amanti tentano disperatamente di scappare insieme, con l'aiuto di una vicina zoppa, interpretata da Mademoiselle Marice, alias Marie Epstein.

All'epoca Marie Epstein aspira a una carriera d'attrice e appare in alcuni film del fratello. *Cœur fidèle* si segnala non solo per l'interpretazione di un importante personaggio secondario ma anche per la collaborazione alla sceneggiatura. È peraltro curioso che i nomi dei due amanti corrispondano a quelli dei fratelli Epstein. Il personaggio della vicina rappresenta il punto di contatto tra Marie e Jean – quel *For ever* inciso nella pietra – e l'elemento distruttore del nefasto triangolo amoroso. Al contempo fragile, malferma e invulnerabile, la donna incarna la determinazione, l'altruismo e la volontà di liberare quegli esseri come se da ciò



Cœur fidèle © Collections La Cinémathèque française (Fonds Jean et Marie Epstein)

dipendesse il suo stesso futuro.

Definito da Henri Langlois “un *Quai des brumes* degli anni Venti” per la poesia dei porti e dei tuguri, il film viene girato nel maggio e giugno 1923 a Marsiglia e a Manosque (gli interni sono realizzati negli studios des Vignerons di Vincennes). È il punto d'arrivo della “fotogenia del movimento”. Epstein dispiega le figure del linguaggio cinematografico (effetti flou, deformazioni, sovrimpressioni, primi piani), sperimenta in modo brillante il montaggio serrato, e trasforma la scena della giostra nell'oggetto visivo del film. “Voglio un dramma su una giostra di cavalli di legno o, più moderna, di aeroplani. I baracconi tutt'attorno e in basso diverrebbero progressivamente indistinti” (Jean Epstein).

Il film esce il 7 settembre 1923, con quattro inquadrature eliminate dalla censura (compresa quella del secondo sparò). Provoca reazioni vivaci e con-

trastanti, viene acclamato e fischiato allo stesso tempo, prima di essere ritirato dalle sale per uscire nuovamente nel dicembre 1924. Epstein desterà comunque l'ammirazione dei suoi pari ed entrerà di diritto nell'avanguardia cinematografica francese.

Samantha Leroy

Cœur fidèle was the fourth film directed by Jean Epstein, and it was his second produced by Pathé Consortium Cinéma, which he shot three other films for in 1923, including La Belle Nivernaise. The film tells the tragic story of Marie, an orphan exploited by the owners of a bar in the port of Marseille, who have promised her in marriage to rogue Petit-Paul, but she is head over heels in love with honest port worker Jean. The lovers try desperately to run away together with the help of their crippled neighbor, played by Mademoiselle Marice, a.k.a. Marie Epstein.

*At the time Marie Epstein aspired to be an actress and appeared in several of her brother's films. In *Cœur fidèle* she not only played an important supporting role, but she also worked on the screenplay. It should be noted that the names of the two lovers are the names of the Epstein siblings. The neighbor figure is the point of contact between Marie and Jean – that For ever carved in stone – and the person who destroys the unhappy love triangle. Fragile, shaky yet invulnerable, she embodies the determination, altruism and desire to free them as if her own future depended on it.*

Defined by Henri Langlois as “a Quai des brumes of the 1920s” for the poetic qualities of the docks and slums, the film was shot in May and June of 1923 in Marseille and Manosque (the interiors were shot at the des Vignerons studios in Vincennes). It was the culmination of “photogenic movement”.

Epstein used the devices of film language (soft focus, distortions, double exposures, close ups), brilliantly experimented with fast editing, and transformed the merry-go-round scene into the visual subject of the film. “I want a drama on a merry-go-round with wooden horses or a more modern one with airplanes. The surrounding booths would gradually become indistinct” (Jean Epstein).

The film was released on September 7, 1923, with four shots removed by censors (including the second gunshot scene). Reactions were strong and mixed, and the film was both lauded and disapproved of before being taken off the screen and later re-released in December 1924. Epstein earned the admiration of his peers and immediately became part of French avant-garde cinema.

Samantha Leroy



Cœur fidèle © Collections La Cinémathèque française (Fonds Jean et Marie Epstein)

MARIE EPSTEIN, SCENEGGIATRICE MARIE EPSTEIN, SCREENWRITER

LE DOUBLE AMOUR

Francia, 1925 Regia: Jean Epstein

■ T. int.: *Double Love*. Scen.: Marie Epstein. F.: Maurice Desfassiaux. Scgf.: Pierre Kéfer. Int.: Nathalie Lissenko (Laure Maresco), Jean Angelo (Jacques Prémont-Solène), Camille Bardou (Decurgis), Pierre Batcheff (Jacques Maresco), Alexis Ghasne. Prod.: Alexandre Kamenka per Films Albatros ■ 35mm. L.: 2145 m. D.: 105' a 18 f/s. Bn e imbibito / *Tinted*. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque française ■ Il film è stato ricostruito e preservato nel 1986 a partire dal negativo originale conservato alla Cinémathèque française, che faceva parte delle collezioni fin dal 1958. Nel 2009, con il contributo del Fondo culturale franco-americano (DGA - PA - SACEM - WGAW), le colorazioni originali sono state reintrodotte grazie a due elementi provenienti dalle collezioni: una copia colorata d'epoca e il negativo originale.

Inoltre, la copia nitrato ha permesso di reintrodurre alcune inquadrature e inserti mancanti nella ricostruzione del 1986 / *The film was reconstructed and preserved in 1986 using an original negative from the Cinémathèque française that had been part of its collections since 1958. In 2009, with the support of the Franco-American Cultural Fund (DGA - MPA - SACEM - WGAW), the original colorization was reintroduced thanks to two elements in the collections: a dyed print from the period and the original negative. In addition, several shots and pieces missing from the 1986 reconstruction were reintroduced with the nitrate print*

Temi forse di mostrare i denti? Di osar ridere senza ritegno, di reagire fino alle lacrime? A che pro? Anche la calma ti tradirà: il sorriso è proprio della donna.
Claude Cahun, *Aveux non avenus*, 1930

Melodramma piuttosto classico, *Le Double amour* è il terzo film di Jean Epstein per la ditta Albatros, realizzato tra febbraio e aprile 1925. Come per *L'Affiche*, la sceneggiatura è firmata da Marie Epstein e dà pieni poteri espressivi a Nathalie Lissenko, star dello studio russo di Montreuil. Lissenko interpreta la contessa Maresco, al contempo madre e donna sconsolata, grande figura tragica e aristocratica attorno a cui gravitano Camille Bardou, Pierre Batcheff e Jean Angelo, tutti in sintonia con i suoi crolli e lamenti.

Le Double amour è un film sull'universo delle false apparenze, del gioco d'azzardo, del baccarà, dell'eleganza. Abiti e completi sono forniti dalla casa Drecol e da Paul Poirer. La fotografia è accurata e sia la luce degli esterni (quasi tutti girati a Cannes) sia gli effetti di montaggio sembrano prefigurare le fu-



Le Double amour © Collections La Cinémathèque française (Fonds Jean et Marie Epstein)

ture opere poetiche del cineasta, come ad esempio l'inquadratura ricorrente di onde che si infrangono sulla scogliera, immagine che struttura la narrazione. Per riprendere le parole di Langlois, "basta proiettare una bobina di *Cœur fidèle* e una bobina di *Le Double amour* per rendersi conto dei progressi di Epstein. Malgrado la sua professione di fede, era riuscito ad assimilare l'elemento umano, a sbarazzarsi di quella sorta di rottura causata dalla sproporzione tra vigore e controllo della propria tecnica e povertà della direzione d'attori. Per Epstein, *Le Double amour* non è quindi un'opera indifferente ma necessaria".

Emilie Cauquy

Would you be afraid to show your teeth? To dare laugh without restraint, to react to the point of tears? What good would it serve? Your calm will also betray you: smiling belongs to women.
Claude Cahun, Aveux non avendus, 1930

A rather classic melodrama, Le Double amour was Jean Epstein's third film for the Albatros production company, made between February and April of 1925.

Like L'Affiche, Marie Epstein wrote the screenplay, and it gave full expressive power to Nathalie Lissenko, star of Montreuil's Russian studio. She plays the part of the Countess Maresco, simultaneously a mother and a dejected woman, a great tragic and aristocratic figure around whom Camille Bardou, Pierre Batcheff and Jean Angelo gravitate, all in harmony with her collapses and laments.

Le Double amour is a film about a world of false appearances, gambling, baccarat and elegance. Dresses and suits are supplied by Drecol and Paul Poiret. The photography is precise, and the light of the exteriors (almost all shot in Cannes) and the editing effects seem to foreshadow the filmmaker's future poetic works, like the recurring shot of the waves that break against the rocks, an image around which the story is structured.

To quote Langlois, "just screen a reel of Cœur fidèle and a reel of Le Double amour to see Epstein's progress. Despite his creed, he managed to integrate a human element, rid himself of the division created by the difference between the rigor and control of his own technique and the poor direction of the actors. For Epstein, Le Double Amour was not an indifferent work but a necessary one".

Emilie Cauquy

LA CHUTE DE LA MAISON USHER

Francia, 1928 Regia: Jean Epstein

■ T. it.: *La caduta della casa Usher*. T. int.: *The Fall of the House of Usher*. Sog.: da *La caduta della casa degli Usher* e altri racconti di Edgar Allan Poe. Scen.: Jean Epstein. F.: Georges Lucas. Scgf.: Pierre Kéfer. Aiuto regia: Luis Buñuel. Int.: Marguerite Gance (Madeleine Usher), Jean Debucourt (Roderick Usher), Charles Lamy (l'amico), Fourniez-Goffard (il medico), Luc Dartagnan (il domestico), Halma, Pierre Hot. Prod.: Les Films Jean Epstein ■ 35mm. L.: 1806 m. D.: 65' a 24 f/s. Bn. Didascalie francesi / French

intertitles ■ Da: Cinémathèque française ■
 Versione sonorizzata restaurata nel 1982 /
 Sonorized version restored in 1982

La Chute de la maison Usher, ispirato a temi di Edgar Allan Poe è stato prodotto e realizzato da Jean Epstein nel 1928, su pellicola nitrato. Nel 1963 Marie Epstein realizza un controtipo su negativo acetato trasponendolo da 18 a 24 fotogrammi al secondo, al ritmo imposto dal cinema sonoro. Nel 1979, in occasione della messa in onda del film nell'ambito del programma *Cinéma de minuit* (trasmissione cinefila della televisione francese), Marie Epstein effettua una sonorizzazione commissionando una musica sincronizzata a Roland de Candé, produce un controtipo negativo sonorizzato e, in seguito, varie copie per la distribuzione.

Emilie Cauquy

Quando la televisione francese mi chiese *La Chute de la maison Usher* per trasmetterlo nell'ambito del programma *Cinéma de minuit*, ho immediatamente pensato a sonorizzare il film. Cosa che mi fu subito rimproverata dai cultori incondizionati del silenzio del cinema muto. Per poco non venni tacciata di sacrilega, e lo sarei certamente stata se avessi voluto turbare quel silenzio con la benché minima parola. Ma non va dimenticato che in origine i film muti erano sempre proiettati con un accompagnamento musicale, vuoi con un'orchestra nelle sale di prima visione, vuoi con un duo violino-pianoforte, o anche solo con una modesta pianola meccanica nelle piccole sale di quartiere. Capace del meglio come del peggio, la musica che accompagnava l'immagine poteva distruggerla o magnificarla. L'importante era fare la scelta giusta. Poco prima della morte, Jean Epstein aveva previsto una versione sonora di *La Chute de la maison Usher* rimasta allo stato di progetto. L'immagine è costantemente accompagnata da un'atmosfera sonora musicale che coniuga la musica ai rumori della vita: debole soffio del ven-



La Chute de la maison Usher © Collections La Cinémathèque française (Fonds Jean et Marie Epstein)



to, mormorio dell'acqua e delle foglie, gocce di pioggia, scricchiolii di legna, rumori naturali resi insoliti e interrotti da silenzi che assumevano così tutta la propria valenza drammatica. Erano solo indicazioni, senza ulteriori precisazioni. Non fece in tempo a realizzare il progetto, che lasciò incompiuto nel 1953. Non mi restava altro da fare che sonorizzare la versione muta che aveva girato nel 1928. Anzitutto bisognava rispettare la velocità originale delle immagini, particolarmente importante per via del rallenti drammatico che è una componente essenziale del film. È stato quindi necessario trasporre il ritmo delle riprese del muto a 18 fotogrammi al secondo nel ritmo della proiezione sonora a 24 fotogrammi al secondo, grazie a un'operazione tecnica delicata e perfettamente riuscita, cosa piuttosto rara. Infine, chiesi a Roland de Candé di realizzare l'illustrazione musicale e lui la compose in piena sintonia con lo spirito e il cuore del film.

Marie Epstein

La Chute de la maison Usher, inspired by Edgar Allan Poe's themes, was produced and made by Jean Epstein in 1928 on nitrate print. In 1963, Marie Epstein made a duplicate on acetate,

changing its speed from 18 to 24 frames per second, the pace of sound film. In 1979, for the picture's broadcast on the French film television program Cinéma de minuit, Marie Epstein added sound to the film, commissioning Roland de Candé to make synchronized music, and produced a sonORIZED negative duplicate and various prints thereafter for distribution.

Emilie Cauquy

When French television asked me for La Chute de la maison Usher for broadcasting it as part of the program Cinéma de minuit, I immediately thought of adding sound to it. Something unconditional lovers of the silence of silent films instantly criticized me for. I was almost accused of sacrilege, and I certainly would have been had I disturbed that silence with a single word. It should not be forgotten, however, that silent films were originally screened with musical accompaniment, whether an orchestra in first-run movie theaters, a violin and piano duo or even just a modest mechanical player piano in a small neighborhood cinema. Capable of being good or bad, the music that accompanied the picture could destroy it or make it sublime. The important thing was making the right

choice. Just before his death, Jean Epstein intended to make a sound version of La Chute de la maison Usher, which never made it out of the planning stage. The image is constantly accompanied by a musical sound atmosphere that marries music with the noises of nature: the soft blowing of wind, the murmur of water and leaves, drops of rain, the creaking of wood, natural sounds made unusual and interrupted by silences that consequentially express their full dramatic value. They were only indications without further clarification. He did not complete the project, which he left behind unfinished in 1953. There wasn't anything left for me to do but add sound to the silent version he had shot in 1928. First, original rhythm of the images had to be respected, especially important due to the dramatic slow motion, one of the film's essential components. So the silent film's pace of 18 frames per second had to be transposed into the sound projection pace of 24 frames per second using a delicate technical procedure that was completely successful, something that is rather rare. In the end, I asked Roland de Candé to create a musical score, and he composed it completely in tune with the spirit and core of the film.

Marie Epstein

PEAU DE PÊCHE

Francia, 1929 Regia: Marie Epstein,
Jean Benoît-Lévy

■ T. int.: *Peach Skin*. Sog.: dal romanzo omonimo di Gabriel Maurière. Scen.: Jean Benoît-Lévy. F.: Georges Clerc. Int.: Maurice Touzé (Peau de pêche), Denise Lorys (Madame Desfleuves), Simone Mareuil (Lucie), Jimmy Gaillard (Peau de Pêche bambino), Pierre Lecomte (La Ficelle), Marcel Carpentier (il sindaco), Blanche Beaume (la madre), le petit Bisson (La Ficelle bambino), Vardannes (l'agricoltore). Prod.: G.F.F.A.-Gaumont-Franco Film-Aubert ■ 35mm. L.: 2243. D.: 89' a 24 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Lui i documentari li chiamava film di vita, e la vita, piena di dramma, lo ha naturalmente portato al film drammatico vero e proprio. [...] Se ha ottenuto una resa così buona con i bambini, è perché era in grado di capirli. Marie Epstein, *Le Patron tel que je l'ai connu*

Ci si può solo felicitare con la Aubert per l'uscita di questo film francese, che dimostra il suo desiderio di aiutare i giovani, perché Jean Benoît-Lévy e Marie Epstein sono dei giovani. Jean Marguet, "Cinémagazine", n. 3, 18 gennaio 1929

Il piccolo Jimmy Gaillard figura come attore principale in tre film consecutivi di Jean Benoît-Lévy e Marie Epstein: *Peau de pêche*, *Jimmy bruiteur* e *Le Cœur de Paris*. Non è azzardato affermare che si tratti del loro primo divo. Quel tipico marmocchio lionese scovato sul palcoscenico del teatro dei Célestins incarna con estro la classica figura del *poulbot*, il monello di Montmartre, come se fosse nato e vissuto lì. *Peau de pêche* è

lui, con le sue guance che arrossiscono per l'emozione, e sulla soglia degli anni Trenta Jimmy è un attore bambino alla moda, "uno dei migliori".

In un'intervista a "Pour vous" nel dicembre 1931, Jimmy Gaillard rivela la sua venerazione per Maurice Chevalier: "Sa, è lui che mi ha insegnato a portare la paglietta come si deve, a pettinarmi a modino, a rendere espressivo anche il nodo della cravatta, ecc.; insomma è quasi il mio maestro e mi piacerebbe proprio avere il suo talentaccio". La graziosa Simone Mareuil (appena prima di *Un chien andalou*) e Maurice Touzé (grande dimenticato del cinema francese a causa della sua breve carriera e nondimeno uno dei più commoventi volti degli anni Venti, basti pensare a *La Belle Nivernaise*) completano il giovane cast di questo primo lungometraggio di finzione sul tema del ritorno alla terra e del passaggio all'età adulta. Come curiosità, segnaliamo l'apparizione delle piccole Françoise e Geneviève, figlie di Lucy et Jean Benoît-Lévy, nel ruolo delle damigelle che reggono lo strascico della sposa all'uscita della chiesa della Madeleine.

Peau de pêche inaugura l'interesse del duo Epstein-Lévy nei confronti della gioventù, ma è anche un'autentica ode alla campagna francese, all'aria aperta, alla terra. Per citare la storica del cinema Valérie Vignaux: "Il cineasta trasforma i discorsi contro la desertificazione delle campagne in canto patriottico agrario".

Emilie Cauquy

He called documentaries films of life, and life, full of drama, naturally led him to dramatic film. [...] He achieved such a good result with children because he could understand them.

Marie Epstein, *Le Patron tel que je l'ai connu*

We can only congratulate Aubert on the release of this French film, which demonstrates its desire to help young people, because Jean Benoît-Lévy and Marie Epstein are young.

Jean Marguet, *Cinémagazine*, no. 3, January 18, 1929

*Little Jimmy Gaillard is the main actor in three consecutive films by Jean Benoît-Lévy and Marie Epstein: *Peau de pêche*, *Jimmy bruiteur* and *Le Cœur de Paris*. Saying he was their first star would not be an exaggeration. That typical kid of Lyon discovered on the stage of the Célestins Theater gives an inspired performance as the classic poulbot, the street kid of Montmartre, as if he were born and raised there. He is *Peau de pêche*, with his cheeks that blush when emotional, and at the beginning of the 1930s Jimmy was a popular child actor, 'one of the best'.*

*In an interview for "Pour vous" in December of 1931, Jimmy Gaillard revealed his veneration of Maurice Chevalier: "You know, he was the one who taught me how to wear a straw hat right, to comb my hair properly, to make even the knot of a tie expressive, etc.; basically he was almost my teacher, and I sure would like to have his talent!". Graceful Simone Mareuil (just before *Un chien andalou*) and Maurice Touzé (one of the forgotten greats of French film due to his short career and yet one of the most moving faces of the 1920s, like in *La Belle Nivernaise*) complete the young cast of this first dramatic feature-length film about returning to the land and the transition to adulthood. On a side note, little Françoise and Geneviève, Lucy and Jean Benoît-Lévy's daughters, appear in the film as the bridesmaids carrying the bride's train as she leaves the Church of the Madeleine.*

Peau de pêche marks the beginning of Epstein-Lévy's interest in young people, but it is also a genuine ode to the French



La Maternelle

countryside, open air and the earth. In the words of film historian Valérie Vignaux: "The filmmaker transforms the arguments against the desertification of the countryside into a patriotic agrarian song".

Emilie Cauquy

LA MATERNELLE

Francia, 1933 Regia: Marie Epstein, Jean Benoît-Levy

■ T. int.: *Children of Montmartre*. Sog.: dal romanzo omonimo di Léon Frapié. Scen.: Marie Epstein, Jean Benoît-Levy. F.: Georges Asselin. Scgf.: Robert Bassi. Mus.: Édouard Flament, Alice Verlay.

Int.: Madeleine Renaud (Rose), Paulette Élambert (Marie Coeuret), Henri Debain (il dottor Libois), Mady Berry (Madame Paulin), Edmond van Daële (papà Paulin), Alice Tissot (la direttrice), Sylvette Fillacier (Madame Coeuret), Aman Maistre (Monsieur Antoine). Prod.: Jean Benoît-Levy ■ 35mm. D.: 98'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

La Maternelle, co-diretto con Jean Benoît-Levy, rimane il film più noto della produzione registica di Marie Epstein. Il film esplora la relazione affettiva tra una giovane donna, Rose (Madeleine Renaud), e una bambina, Marie, allieva della scuola d'infanzia in cui lavora Rose e segnata emotivamente dall'ab-

bandono della madre. Come nei film in cui lavora con il fratello Jean, Marie Epstein gioca sui temi della femminilità e della maternità che si oppongono alla passione erotica; anche se la regista non si è mai dichiarata una femminista, il suo lavoro resta segnato da un'attenzione e una sensibilità particolari per i personaggi di donne e di conseguenza dalla messa in luce di un punto di vista femminile non comune nel cinema francese del periodo. Due gli aspetti centrali del film. Il primo è l'attenzione a un desiderio altro rispetto a quello erotico che normalmente informa le traiettorie del film narrativo: l'irruzione dentro le immagini dello sguardo infantile e femminile rappresenta una novità rispetto ai

canoni del film narrativo classico e un tentativo di evasione rispetto alle linee conduttrici del cinema europeo *mainstream* degli anni Trenta. Il secondo punto è rappresentato dall'embrionale 'discorso sullo sguardo' impostato da Marie Epstein. Embrionale perché nel suo lavoro manca la volontà di porre la visione come quesito in modo esplicito; c'è però un emergere del momento della visione in quanto tale, che passa attraverso la tendenza documentaristico-pedagogica di molto cinema francese degli anni Trenta e viene alla luce da un lato attraverso l'uso degli strumenti stilistici messi a punto dalla *première garde* e dall'altro si modella nelle forme originali della rappresentazione di una soggettività e di un desiderio inediti. In questo senso in *La Maternelle* si può ravvisare un'attenzione penetrante al movimento del guardare e alla costruzione dello 'sguardo che fa il film' che senz'altro costituisce una tappa non trascurabile nella riflessione sulla visione cinematografica.

Chiara Tognolotti

La Maternelle, co-directed with Jean Benoit-Levy, is the most well-known film of Marie Epstein's directorial work. The movie explores the relationship between a young woman, Rose (Madeleine Renaud), and a little girl, Marie, a child at the kindergarten where Rose works who is emotionally scarred by her mother's abandonment. Like the films she worked on with her brother Jean, Marie Epstein plays with the themes of femininity and motherhood in contrast with erotic passion; even if she was not a declared feminist, her work is marked by a special attention and sensitivity to female characters and, as a result, by a feminine point of view not common in French film at that time.

There are two core aspects of the film. The first is the focus on a desire other than an erotic desire, which normally characterize narrative film storylines: the explosion of a child's and feminine point of view within the picture constituted something new in comparison to the tenets of classic

narrative film and an attempt to break away from the leading themes of mainstream European cinema of the 1930s. The second is the embryonic 'architecture of vision' established by Marie Epstein. Embryonic because posing vision as an explicit issue is missing in her work. There is, however, an emergence of the moment of vision as such, which can be seen in the documentary-pedagogical tendencies of much French cinema of the 1930s and comes to light, on the one hand, with the use of stylistic devices developed by the première garde and, on the other, is shaped by the original forms of representing a unique subjectivity and desire. In this sense, we can recognize in La Maternelle a pervasive attention to the movement of looking and the construction of the 'vision that makes the film', which undoubtedly is not an insignificant part of reflection on cinematic vision.

Chiara Tognolotti

LA MORT DU CYGNE

Francia, 1937 Regia: Marie Epstein, Jean Benoit-Levy

■ T. it.: *Fanciulle alla sbarra*. T. int.: *Ballerina*. Sog.: dal racconto omonimo di Paul Morand. Scen., Dial.: Marie Epstein, Jean Benoit-Levy. F.: Léonce-Henri Burel, Henri Tiquet. Scgf.: Lucien Carré, Raymond Nègre. Mus.: Joseph-Etienne Szyfer, Claude Delvincourt. Int.: Janine Charrat (Rose Souris), Yvette Chauviré (Mademoiselle Beaupré), Mia Slavenska (Nathalie Karine), André Pernet (Méphisto), France Ellys (Madame Souris), Jean Périer (la direttrice), Mady Berry (Célestine), Pierre Duprez (maître de ballet). Prod.: Cinatlantica Films ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Cinema di finzione significa dramma, intreccio, emozioni. Quel che perlopiù vi troviamo sono le solite cose, un ragazzo e una ragazza, il bene contro il male, il pericolo in agguato, i sorrisi

dell'happy end. Non c'è niente di davvero insolito nello sviluppo narrativo di *La Mort du cygne*, né nella sua resa visiva – è una variante della struttura drammatica classica che prevede crescendo di tensione, catastrofe e scioglimento che rassereni e riconcilia. Ma ben pochi film possono vantare un personaggio centrale simile a questa giovane Rose, e una così ampia gamma di emozioni. Lei è una ragazzina di dodici anni, non ancora adolescente, e i suoi più forti sentimenti sono tutti per la sua professione, la danza. I registi mostrano Rose e la sua vita interiore 'a grandezza naturale', prendendola completamente sul serio, ricreando in modo profondamente coinvolgente l'intensità dei desideri e delle passioni di una bambina, la sua resistenza e la forza di volontà, l'odio non negoziabile, la paura, il panico. Rose vive all'interno di una rete di relazioni con altre donne e ragazze, legami professionali e umani molto forti; niente storie d'amore, niente vincoli familiari. Uno dei motivi di maggior fascino di questo film risiede nella sua dimensione documentaria, che ci introduce nell'universo del Ballet de Paris degli anni Trenta (sessant'anni prima di Frederick Wiseman). Il cast è composto da danzatrici professioniste – ovvero attrici non professioniste. Yvette Chauviré, destinata a diventare presto una delle stelle del balletto francese, appare nel ruolo della figura-modello di Rose, la sua adorata 'madrina'; il 'cigno' russo, che Rose distrugge, è interpretata da Mia Slavenska (1916-2002), che sarà una carismatica performer e insegnante. Le coreografie di *La Mort du cygne* sono di Serge Lifar (1905-1986), all'epoca *maître de ballet* dell'Opéra di Parigi; poco tempo dopo il film, comincerà ad affidare a Janine Charrat, qui l'esile Rose, i suoi primi grandi ruoli di ballerina. Charrat è stata una bambina prodigio e ha realizzato la sua prima coreografia nel 1941. Danzatrice e coreografa di primissimo piano, ha creato la sua propria compagnia e diretto il Ballet de Genève.



La Mort du cygne

In onore della danza delle api delle giovanissime ballerine, *La Ruche merveilleuse* di Gaston Velle, una danza delle api del 1905, verrà offerto come pre-programma.

Mariann Lewinsky

Fiction film means drama, plot, emotions. Most of the time we see business as usual in cinema fiction, boy meets girl, good fights evil, danger looms, happy ending smiles. Nothing unusual about the plot development and its visual treatment in La Mort du cygne – it's another variation on danger building up,

catastrophe and smiling denouement. But there are not many films with such a figure at the center and such a range of emotions. A girl, 12 years old, not yet in puberty, whose strongest feelings are about her profession, dancing. The filmmakers show young Rose and what she feels life-size, they take her utterly seriously, recreating in a deeply moving way how a child lives and feels the intensity of desires and enchantments, endurance and will power, unmitigated hatred, fear, panic. Rose lives within a network of relationships among women and girls, very important human and professional

ties; not love affairs and not family ties. One of the great attractions of this film lies in its documentary dimension, showing the universe of the Ballet of Paris of the 1930s from inside, sixty years before Frederick Wiseman. The cast consists of professional dancers – that is, non-professional film actresses. Yvette Chauviré, who would soon rise to become one of the greatest French ballerinas, appears in the role of Rose's mentor, her adored 'god-mother'; the Russian 'swan', whom Rose destroys, is played by the Mia Slavenska (1916-2002), a charismatic performer and teacher. La Mort du cygne was cho-

reographed by Serge Lifar (1905-1986), then maître de ballet of the Opéra de Paris; soon after the film he let Janine Charrat, here the thin Rose, dance in major roles. She was a child prodigy and choreographed her first ballet in 1941. An outstanding dancer and choreographer, she created her own company and directed the Ballet de Genève. In honour of the very young dancers' bee dance, Gaston Velle's 'La Ruche merveilleuse, a Bee-Ballet from 1905, will be screened as the pre-programme.

Mariann Lewinsky

LA RUCHE MERVEILLEUSE

Francia, 1905 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 75 m. D.: 4' a 16 f/s. Pochoir e imbibito / *Stencil and tinted* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

LIBERTÉ SURVEILLÉE

Cecoslovacchia-Francia, 1957 Regia: Henri Aisner, Vladimír Voltchek, in collaborazione con Marie Epstein

■ T. int.: *Provisional Liberty*. Scen.: Colette Audry, Marie Epstein, Joseph Picek, Vladimír Voltchek. Dial.: Colette Audry, Pierre Laroche. F.: Vladimír Novotný, Gustave Raulet. Scgf.: Jacques Saulnier, Boris Moravec. Mus.: Ludvík Poděšt. Int.: Robert Hossein (Jean-Paul Viberti), Marina Vlady (Eva), René Lefèvre (Benoît), Paul Bisciglia (Riri), José Varela (Lapin), Jean-Pierre Laverne (Alex), Jami Blanc (Georges), Ivanka Devátá (Mila), Alena Martinovská (Devce). Prod.: Nino Costantini, Leopold Schlosberg per Le Trident, Československý film ■ 35mm. D.: 93'. Col. Versione francese / *French version* ■ Da: Cinémathèque française per concessione di Les Films du Trident

Appena uscito dalla montagna, il ruscelletto / scende a singhiozzi ma ostinato, / lasciandosi alle spalle le sue rocce nate / per diventare un calmo e saggio fiume. / Il fiume sa ma non dice / quant'è dolce l'ora, / quando scende il crepuscolo di miele, / quando il battello ci porta via. / Le sponde del fiume si perdono nel buio, / nel mormorio dei nostri cuori, / il fiume sa ma non dice / come vogliamo solcare il fiume dell'amore. *Valčík* cantata da Milan Směták, su musica di Ludvík Poděšt, in *Liberté surveillée*

“I ricordi del film sono la furia vorticiosa dei corsi d'acqua sui quali passammo settimane. Praga nera e triste, le persone incantate dalla nostra presenza e felici di assaporare un po' di libertà. E la vita nel villaggio tra le montagne che ci ha dato tanta felicità. Di Marie mi resta solo il vago ricordo di un fragile topolino. Molto, molto intelligente!”. Così Marina Vlady, intervistata per rievocare *Liberté surveillée*, co-produzione franco-cecoslovacca, commediola sentimentale-adolescenziale in Agfacolor girata nei mitici studios Barrandov, messaggio simbolico d'amicizia tra i popoli a colpi di incontri sportivi, feste tradizionali dei monti Tatra e canzoni attorno al falò. In una Praga ancora lontana dalla Primavera, Marina Vlady impersona una studentessa ceca dal cuore puro e forma (come nella vita reale) una coppia *glamour* con Robert Hossein, ragazzaccio francese in fuga. *Liberté surveillée* è una delle prime coproduzioni con un paese dell'Est, coordinata da Nino Costantini (fido complice degli Epstein, da *La Glace à trois faces* a *Le Tempestaire*) per Le Trident, e attesta la sorprendente associazione di Marie Epstein con due intellettuali: Henri Aisner (assistente di Max Ophüls e Vsevolod Pudovkin, coinvolto nel Mouvement de la paix con la regia di *Le Choix le plus simple*, è anche tra i registi dell'opera collettiva *L'Homme que nous aimons le plus*,

film offerto dal PCF a Stalin per i suoi settant'anni) e Colette Audry (possibile modello per Marie Epstein, insegnante, donna politica, sceneggiatrice, scrittrice e femminista beauvoiriana, fondatrice della collana 'Femme' presso le edizioni Denöel). Ci rallegra infine l'esordio sullo schermo di José Varela, prima del maggio '68, prima di *Le Signe du lion*, prima di *Vent d'Est*, prima del gruppo di Kalfon, Clémenti, Valérie Lagrange e Bulle Ogier.

Emilie Cauquy

As soon as it springs from the mountain, the stream / flows down in fits and starts but stubbornly / leaving behind its natal rocks / to become a calm and wise river. / The river knows but does not say / how sweet time is, / when the honey dusk comes, / when the boat takes us away. / The riverbanks become lost in the dark, / in the murmur of our hearts, / the river knows but does not say / how we want to sail the river of love. Valčík sung by Milan Směták, with music by Ludvík Poděšt, in Liberté surveillée

“The memories of that film are the swirling fury of the rivers where we spent weeks. Prague, black and sad, people enchanted by our presence and happy to taste a little bit of freedom. And life in the mountain village that made us so happy. Of Marie I have only a vague memory of a fragile little mouse. Very, very intelligent!”. These are the words of Marina Vlady in an interview to commemorate Liberté surveillée, a French-Czech co-production, a sentimental adolescent comedy in Agfacolor shot at the legendary Barrandov studios, symbolic message of friendship to the tune of sporting events, traditional festivals of the Tatra Mountains and songs around a bonfire. In a Prague years before the Prague Spring, Marina Vlady, a pure-hearted Czech student, and Robert Hossein, a French bad boy on the run become a glamorous couple (in real life as well). Liberté surveillée was one of the first co-productions with an Eastern European



Liberté surveillée © Collections La Cinémathèque française (Fonds Jean et Marie Epstein)

country, coordinated by Nino Costantini (a faithful accomplice of the Epsteins, from *La Glace à trois faces* to *Le Tempestaire*) for *Le Trident*, and attests to Marie Epstein's surprising association with two intellectuals: Henri Aisner (assistant director to Max Ophüls and Vsevolod Pudovkin, director of the film *Le Choix le plus simple* for the *Mouvement de la paix*, and one of the directors of the collective work *L'Homme que nous aimons le plus*, made by the PCF

for Stalin's seventieth birthday) and Colette Audry (perhaps a model for Marie Epstein, a teacher, political woman, screenwriter, writer and founder of the series 'Femme' for Éditions Denöel). The film is brightened by José Varela's screen debut before May '68, *Le Signe du lion*, *Vent d'Est* and the group formed with Kalfon, Clémenti, Valérie Lagrange and Bulle Ogier.

Emilie Cauquy

LA MACCHINA DELLO SPAZIO

The Space Machine





THE FILM FOUNDATION'S WORLD CINEMA PROJECT

Programma a cura di / *Programme curated by* **Cecilia Cenciarelli**
Note di / *Notes by* **Cecilia Cenciarelli e Tenzin Phuntsog**



“Noi cubani siamo vittime dell’immagine che gli altri hanno di noi – scriveva Edmundo Desnoes, autore del romanzo *Memorie del sottosviluppo* – ci vediamo come ci vedono dai paesi industrializzati, o come ci vorrebbero vedere”.

Largamente impiegato per descrivere un cinema prima ‘non americano’ e poi ‘non occidentale’, il discorso, talvolta ambiguo, sul *world cinema*, ha finito spesso per rafforzare un punto di vista occidentale, e culturalmente egemonico, sul mondo. In questo senso, sono state spesso trascurate la grande diversità, unicità e ricchezza delle cinematografie chiamate in causa, relegate a una posizione marginale e di resistenza. Il *world cinema* così concepito non è distante dal ‘Terzo Cinema’ teorizzato da Fernando Solanas e Octavio Getino nel celebre manifesto *Hacia un tercer cine* (1969). “Il Terzo Cinema [contrapposto al Primo, il modello hollywoodiano e al Secondo, il cinema d’autore] è un progetto politico ed estetico rivoluzionario e militante per origine, natura e finalità”. La divisione binaria ‘centro vs. periferia’ appare oggi insufficiente a raccontare la realtà: la riconfigurazione delle geografie mondiali sotto la spinta dei flussi migratori, e una sempre maggiore democratizzazione digitale del cinema (transnazionale per eccellenza dalla sua nascita) invocano necessariamente un nuovo paradigma critico ibrido, inclusivo, trasversale alle traiettorie estetiche e alle prospettive culturali e politiche. Non deve stupire allora che tra i restauri di quest’anno figurino anche due maestri celebrati come Hou Hsiao-hsien ed Edward Yang che con due opere seminali (legate a doppio filo dalla rispettiva contaminazione artistica) e diversamente debitorie al cinema europeo e in particolare italiano, hanno saputo esprimersi in un linguaggio innovativo e lucido in grado di raccontare le complessità e i paradossi di un paese apolide. Un nuovo campo d’indagine, osserva Rosenbaum, che comporta una “rimappatura dello spazio, in cui convivono colonizzati e colonizzatori: il Confucianesimo e il capitalismo, la democrazia, il socialismo, la Cina con il Giappone e l’America, l’identità personale con quella corporativa e nazionale”. Altrettanto lucida e onesta l’opera di Tomás Gutiérrez Alea, che a nove anni dal rovesciamento di Batista trova la giusta distanza per realizzare un film autenticamente libero, pur all’interno dei limiti imposti dal regime castrista. Alla soggettività del protagonista (a metà tra Antonioni e Dostoevskij), ai suoi ricordi, al suo monologo interiore, si alternano documenti storici – materiali d’archivio, cinegiornali, riprese dal vero. L’alternanza di questi due piani dà vita alla tensione critica di *Memorie del sottosviluppo*, una ‘conversazione sulla Rivoluzione’ onesta, antimanichea, polemica. Forse il film che meglio di tutti è riuscito a raccogliere e interpretare attraverso una visione finalmente ‘cubana’ tutte le particolarità della storia e della cultura nazionali. Un sincero ringraziamento a Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola e Maria Paleologos.

Cecilia Cenciarelli

“We Cubans are victims of the vision that others have of us, which means we often lose our perspective and we misrepresent ourselves”, wrote Edmundo Desnoes, author of the novel Memories of Underdevelopment, “we see ourselves the way industrialized countries do, or how they would like to see us”.

Widely used to describe at first ‘non American’ and then ‘non Western’ cinema, the sometimes ambiguous discourse on world cinema has often ended up reinforcing a western and culturally hegemonic point of view of the world. This has led to neglect the great diversity, uniqueness and wealth of the films called into question, which have often been relegated to a position of marginality and resistance. Conceived of in this way, world cinema is not dissimilar to the concept of ‘Third Cinema’ proposed by Fernando Solanas and Octavio Getino in the legendary manifesto Hacia un tercer cine (1969). “Third Cinema [in contrast to First Cinema, the Hollywood model, and Second Cinema, art films] is a revolutionary, political and artistic project and militant by origin, nature and end”. The binary division ‘center vs. periphery’ does not sufficiently describe reality today: the reconfiguration of world geographies due to migration flows and the growing digital democratization of cinema (transnational ever since its inception) demand applying a new critical paradigm to aesthetic paths and cultural and political perspectives that is hybrid, inclusive and wide-ranging.

It should not be a surprise then that this year’s restored films include two acclaimed artists like Hou Hsiao-hsien and Edward Yang. With two seminal works (bound together by their reciprocal artistic influence), each indebted to European film, especially Neorealism, they expressed themselves in an innovative, lucid language that successfully communicates the complexities and paradoxes of a stateless country. A new field of inquiry, according to Rosenbaum, which includes a “remapping of physical space – [that] must negotiate the coexistence of colonizer with colonized; Confucianism with capitalism, democracy, and socialism; China with Japan and America; and personal identity with corporate and national identities”.

Just as lucid and honest is the work of Tomás Gutiérrez Alea, who nine years after the overthrow of Batista had enough distance to make a truly free film within the limits imposed by Castro’s regime. The protagonist’s subjective point of view (midway between Antonioni and Dostoevskij), his memories and internal monologue alternate with historical documents – archive materials, newsreels and real-life footage. The shift between these two levels creates the critical tension of Memories of Underdevelopment, an honest, anti-Manichean and critical ‘conversation about the Revolution’. Perhaps it is the film that has succeeded the most in capturing and interpreting the particularities of Cuba’s history and culture through a ‘Cuban’ perspective.

Sincere thanks to Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola and Maria Paleologos.

Cecilia Cenciarelli

MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO

Cuba, 1968

Regia: Tomás Gutiérrez Alea

■ T. it.: *Memorie del sottosviluppo*. T. int.: *Memories of Underdevelopment*. Sog.: dall'omonimo romanzo di Edmundo Desnoes. Scen.: Tomás Gutiérrez Alea, Edmundo Desnoes. F.: Ramón F. Suárez. M.: Nelson Rodríguez. Scgf.: Julio Matilla. Mus.: Leo Brouwer. Int.: Sergio Corrieri (Sergio Carmona Mendoyo), Daisy Granados (Elena), Eslinda Núñez (Noemi), Omar Valdés (Pablo), René de la Cruz (fratello di Elena). Prod.: Miguel Mendoza per Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ■ DCP. D.: 97'. Bn. Versione spagnola / *Spanish version*. Da: ICAIC, The Film Foundation's World Cinema Project. ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in as-

sociazione con ICAIC. Restauro sostenuto da George Lucas Family Foundation, The Film Foundation's World Cinema Project e Camelia Films. Un ringraziamento speciale alla Filmoteca de la UNAM / *Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory in association with Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Restoration funded by The George Lucas Family Foundation and The Film Foundation's World Cinema Project and Camelia Films. Special thanks to the Filmoteca de la UNAM*

Me lo ricordo come fosse ieri. Il film inizia. Un suono vertiginoso di tamburi invade la sala. Corpi pulsanti si impadroniscono dello schermo. Decine, centinaia di persone, per lo più nere e meticce, ballano. Tutto è estasi e movimento. All'improvviso risuonano degli spari. Un uomo giace a terra,

un corpo senza vita. Attorno a lui, la musica assordante e cadenzata continua. Il ritmo è frenetico. La macchina da presa passa in rassegna i volti della folla e si ferma davanti a una giovane nera. L'inquadratura si immobilizza sul suo viso in stato di trance.

Si apre così, *Memorie del sottosviluppo*, e per me è stato uno shock. Il film si muoveva tra diverse realtà: finzione e documentario, passato e presente, Africa ed Europa. La narrativa dialettica prendeva la forma di un collage, confezionato con raro rigore concettuale e cinematografico. Filmati d'attualità, frammenti storici e titoli di giornali si mescolavano ed entravano in collisione. In *Memorie del sottosviluppo*, Alea dimostrò che precisione filmica e sperimentazione radicale potevano andare di pari passo. Niente era casuale. Ciascuna immagine si ri-



Memorias del subdesarrollo

fletteva in quella successiva, e l'insieme risultava più grande della somma delle sue parti.

Fino ad allora, avendo trascorso parte della mia infanzia in Europa, conoscevo meglio il neorealismo italiano e la *nouvelle vague* francese delle tendenze cinematografiche latinoamericane. Ammiravo Rossellini e Visconti e i primi film di Godard e Truffaut, e per ottimi motivi. Portando la macchina da presa nelle strade e mostrando i volti e le vite della gente normale, i neorealisti e i registi della *nouvelle vague* avevano stimolato una vera rivoluzione etica ed estetica nel cinema.

Ma *Memorie del sottosviluppo* portava con sé qualcosa di più. Un punto di vista vigoroso, originale e che soprattutto riguardava direttamente noi latinoamericani. Era una specie di controcampo che per me rivestiva un significato più importante di quel che si faceva ad altre latitudini.

Walter Salles, in *The Cinema of Latin America*, a cura di Alberto Elena e Marina Díaz López, Wallflower Press, New York 2004

I remember it as if it were yesterday. The film begins. A dizzying sound of drumbeats invades the movie theatre. Pulsating bodies take the screen. Dozens, hundreds of people, mostly blacks and mestizos, are dancing. Everything is movement and ecstasy. All of a sudden, gunshots ring out. A man lies on the ground – a lifeless body. Surrounding him, the deafening music and the rhythm continue. The beat is frenzied. The camera travels from face to face in the crowd until it stops at a young black woman. The frame freezes on her trance-lit face.

Thus begins Memories of Underdevelopment, and watching it was like a shock to me. The film navigated between different states – fiction and documentary, past and present, Africa and Europe. The dialectic narrative took the form of a collage, crafted with an uncommon conceptual and cinematographic rigour. Scenes from newsreels, historical frag-



Memorias del subdesarrollo

ments and magazine headlines mixed and collided. In Memories of Underdevelopment, Alea proved that filmic precision and radical experimentation could go hand in hand. Nothing was random. Each image echoing in the following image, the whole greater than the sum of its parts.

Until then, having spent part of my childhood in Europe, I had a better knowledge of Italian neorealism and the French new wave than I did of the cinematic currents in Latin America. I admired Rossellini and Visconti and the early films of Godard and Truffaut – and with good reason. On taking the

camera to the streets and showing the faces and lives of ordinary people, the neorealists and the directors of the nouvelle vague had fomented a true ethical and aesthetic revolution in films.

But Memories of Underdevelopment carried with it something more. A point of view that was vigorous, original and, more importantly, pertained directly to us, Latin Americans. It was like a reverse angle – one that seemed more resonant to me than that which was prevalent in other latitudes.

Walter Salles, in *The Cinema of Latin America*, edited by Alberto Elena and Marina Díaz López, Wallflower Press, New York 2004

FENG GUI LAI DE REN

Taiwan, 1983 Regia: Hou Hsiao-hsien

■ T. it.: *I ragazzi di Feng Kuei*. T. int.: *The Boys from Fengkuei*. Scen.: Chu T'ien-wen. F.: Chen Kun-hao. M.: Liao Ching-sung. Scgf.: Tsai Cheng-pin. Mus.: Li Tsung-sheng. Int.: Doze Niu (Cheng-tse), To Tsung-hua, Lin Hsiu-ling, Chang Shih, Yang Li-yin, Chang Shun-fang. Prod.: Evergreen Film Company ■ DCP. D.: 99'. Col. Versione taiwanese e mandarina / *Taiwanese and Mandarin version*. Da: Cinémathèque Royale de Belgique, The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato da Cinémathèque Royale de Belgique in collaborazione con Hou Hsiao-hsien e The Film Foundation's World Cinema Project / *Restored by the Cinémathèque Royale de Belgique in collaboration with Hou Hsiao-hsien and The Film Foundation's World Cinema Project*

Vidi Rocco e i suoi fratelli quando uscì. *I ragazzi di Feng Kuei* apparve nel momento di massimo fulgore del cinema commerciale taiwanese. Con Edward Yang passavamo molto tempo a discutere del neorealismo italiano, del nuovo cinema tedesco, della nouvelle vague francese... Eravamo influenzati da questi movimenti, che finirono per permeare *I ragazzi di Feng Kuei*. Quel-

la scena fu girata a Taipei – parlo della scena in interni – e chiedemmo al cinema di proiettare qualcosa. Era il film in programmazione quel giorno.

Hou Hsiao-hsien, in *Hou Hsiao-Hsien: 'There were a lot of gangs where I grew up'*, intervista di Matthew Thrift, "Little White Lies", 21 gennaio 2016

Quel che mi è apparso subito chiaro è che Hou era un outsider, non faceva parte della gang, non era uno che faceva parlare di sé, niente di tutto questo. C'era semplicemente la forza di un film, *I ragazzi di Feng Kuei*, emerso e impostosi per ottime ragioni. Nel cinema, simili ragioni sono sempre di natura metafisica. Lo stile di Hou – allo stesso tempo intuitivo, potente e contemplativo, distante da qualsiasi tentativo di seduzione e capace di usare la forza bruta per puntare solo ed esclusivamente all'essenziale – fu estremamente benefico per il cinema cinese. Partendo da zero, Hou seppe rivoluzionarne la comprensione e la visione del mondo, e superando le impasse del classicismo e del modernismo d'importazione definì la possibilità di un nuovo e originale punto di vista sul mondo contemporaneo.

Olivier Assayas, in *Taiwan Film Panorama*, Cinematek, Bruxelles 2016

I saw Rocco e i suoi fratelli when it was first released. The Boys from Fengkuei came out in the heyday of Taiwanese commercial cinema. Myself and Edward Yang would spend a lot of time during that period discussing Italian Neorealism, the New German Cinema, the French New Wave... We were really influenced by these New Cinema movements, which informed The Boys from Fengkuei. That scene was shot in Taipei – the interiors, I mean – and we asked the cinema to play something. That was the film they had there that day.

Hou Hsiao-hsien, in *Hou Hsiao-Hsien: 'There were a lot of gangs where I grew up'*, interview by Matthew Thrift, in "Little White Lies", 21 January 2016

What I was immediately certain of was that Hou was an outsider – he was not part of the gang, he was not in on the conversation, or anything like that. There was simply the strength of a film, The Boys from Fengkuei, which had emerged and imposed itself for good reasons. In the cinema, such reasons are always meta-physical in nature. Hou's style – at once intuitive, powerful and contemplative, at a remove from any attempts at seduction, and able to use sheer brute force to head towards the essential and nothing but the essential – boded extremely well for Chinese cinema. Starting from zero, he was able to bring a veritable revolution in its manner of apprehending and regarding the world, and, overcoming the impasses of classicism and imported modernism, he defined the possibility of a new and original point of view on the contemporary world.

Olivier Assayas, in *Taiwan Film Panorama*, Cinematek, Bruxelles 2016

TAIPEI STORY

Taiwan, 1985 Regia: Edward Yang

■ T. or.: *Qing mei zhu ma*. Scen.: Edward Yang, Hou Hsiao-hsien, Chu T'ien-wen. F.: Yang Wei-han. M.: Wang Chi-yang, Song Fen-zen. Scgf.: Tsai Cheng-bin. Mus.: Edward Yang. Int.: Hou Hsiao-hsien (Lon), Tsai Chin (Chin), Lai Teh-nan (padre di Chin), Chen Su-fang (Miss Mei), Wu Nien-Jen (tassista), Ko I-Chen (architetto), Ko Su-wun (sorella di Chin). Prod.: Hou Hsiao-hsien, Lin Rong-feng ■ DCP. D.: 119'. Col. Versione taiwanese/ *Taiwanese version*. Da: Cinémathèque Royale de Belgique, The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato da The Film Foundation's World Cinema Project presso Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata in associazione con Cinémathèque Royale de Belgique e Hou Hsiao-hsien. Un ringraziamento speciale al Chinese Taipei Film Archive / *Restored by The Film Foundation's World Cinema Project at Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata laboratory in association with the Cinémathèque*



Qing mei zhu ma

Royale de Belgique and Hou Hsiao-hsien.
Special thanks to the Chinese Taipei Film
Archive

Il mio punto di partenza era essenzialmente concettuale. Volevo raccontare una storia su Taipei. Lì entra in gioco un elemento personale: si è spesso tentato di classificarmi come un continentale, come uno straniero che in qualche modo era contro Taiwan. Ma io mi considero uno di Taipei, non sono contro Taiwan. Sono per Taipei. Volevo includere tutti gli elementi della città, e così mi sono sforzato di costruire una storia da zero. I due personaggi principali rappresentano il passato e il futuro di Taipei e la storia parla della transizione dall'uno all'altro. Ho cercato di inserire nel film questioni piuttosto controverse, così che dopo averlo visto il pubblico potesse interrogarsi sulla propria vita. Edward Yang, in John Anderson, *Edward Yang*, University of Illinois Press, Chicago 2005

[In *Taipei Story*] oltre a recitare nel ruolo principale, ero anche il produttore. In una scena, un gruppo di giovani passa in moto davanti al palazzo presidenziale tutto illuminato; dietro di loro, su uno striscione di protesta, si legge: "I tre principi unificano la Cina". A quell'epoca, a Taiwan, eravamo in piena legge marziale ed era proibito alle moto e agli scooter passare davanti al palazzo presidenziale.

Avevamo girato questa scena il giorno dopo la festa nazionale, la facciata del palazzo era ricoperta di luci e al centro campeggiava il ritratto del presidente di turno. Al momento di dare il ciak eravamo eccitati e tesi, temevamo di venire arrestati. Eppure non ci notò nessuno, non c'era neanche una guardia, tanto che riuscimmo a ripetere la scena una seconda volta. Il giorno dopo, leggendo il giornale, scoprimmo che tutta la polizia della città era stata coinvolta in un'operazione su larga scala per arrestare un importante boss mafioso.

Solo dopo aver lavorato e parlato molto con Edward Yang ho capito che il

suo punto di vista sulla vita quotidiana era molto diverso dal mio. Per lui Taiwan era una realtà improbabile dominata da un potere dittatoriale. Allo stesso tempo, i ricordi legati alla sua infanzia, gli tornavano in mente carichi di poesia.

Hou Hsiao-hsien, in Jean-Michel Frodon, *Le Cinéma d'Edward Yang*, Éditions de l'éclat, Paris 2010

My starting point was essentially conceptual. I wanted to tell a story about Taipei. There's a personal element to that: a lot of people have tried to brand me as a mainland, a foreigner who's somehow against Taiwan. But I consider myself a Taipei guy – I'm not against Taiwan. I'm for Taipei. I wanted to include every element of the city, so I really gave myself a hard time, to build a story from the ground up. The two main characters represent the past and the future of Taipei and the story is about the transition from one to the other. I tried to bring enough controversial questions onto the screen, so the viewers would ask themselves about



Raid Into Tibet

their own lives when they'd seen the film. Edward Yang, in John Anderson, Edward Yang, University of Illinois Press, Chicago 2005

[In Tapei Story], besides playing the leading role, I was also the producer. In one scene, a group of young people ride past the illuminated presidential palace on motorbikes; behind them on a protest banner are the words "The three principles unify China". At the time, we were at the height of martial law in Taiwan and motorbikes and scooters were forbidden from passing in front of the presidential palace.

We shot the scene the day after a national holiday, the façade of the palace was covered in lights and its centrepiece was a portrait of the current president. The moment we were about to call action,

we all became tense and excited, fearing that we would be arrested. Yet nobody noticed us; there wasn't even a single guard; and so we even managed to shoot a second take. The next day we read in the newspaper that all the city's police had been involved in a large scale operation to arrest an important gangster.

Only after having worked and talked a lot with Edward Yang did I understand that his point of view on daily life was very different from mine. For him Taiwan was an improbable reality dominated by a dictatorial power. At the same time, memories of his childhood would resurface in a very poetic fashion.

Hou Hsiao-hsien, in Jean-Michel Frodon, Le Cinéma d'Edward Yang, Éditions de l'éclat, Paris 2010

RAID INTO TIBET

GB, 1966 Regia: Adrian Cowell

■ F.: Chris Menges. Prod.: George Patterson
 ■ DCP. D.: 28'. Bn. Versione inglese e tibetana / *English and Tibetan version* ■ Da: Tibet Film Archive, The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato da The Film Foundation's World Cinema Project presso il laboratorio Cineric Inc. in associazione con Tibet Film Archive. Un ringraziamento speciale alla famiglia Cowell / *Restored by The Film Foundation's World Cinema Project at Cineric Inc. laboratory in association with the Tibet Film Archive. Special thanks to the Cowell family*

Nel maggio del 1964, il giornalista britannico George Patterson, che aveva vissuto nel Tibet orientale prima dell'invasione cinese, riuscì a entrare

con uno stratagemma nella remota valle di Tsum nel Nepal settentrionale, dove era posizionato un piccolo distaccamento di guerriglieri. Patterson era accompagnato dal regista Adrian Cowell e dal direttore della fotografia Chris Menges. I tre seguirono i guerriglieri attraverso un passo situato a una quota di seimila metri che permise loro di entrare in Tibet e di filmare le drammatiche immagini di un attacco contro un convoglio militare cinese. La CIA, furiosa per la falla nella sicurezza, diede immediatamente ordine di intercettare Patterson e la sua troupe prima che potessero lasciare il Nepal e di sequestrare a tutti i costi il girato. Ma Patterson era sempre un passo avanti: i tre e il loro prezioso materiale riuscirono a fuggire incolumi dal paese.

Dopo aver fatto molto discutere quando fu trasmesso dalla televisione britannica nel 1966, *Raid into Tibet* scomparve dalla circolazione, a detta di Cowell in seguito alle pressioni degli Stati Uniti e della Cina. Il film è poi rimasto chiuso nella cantina di Cowell per quasi quarant'anni, semidimenticato.

Nel 2010, come fondatore del Tibet Film Archive di New York, ho promosso il restauro della pellicola 16mm di *Raid into Tibet*. Il cortometraggio contiene l'unica documentazione filmata a noi nota sui guerriglieri tibetani impegnati in combattimenti contro l'esercito cinese, offrendo così una testimonianza storica inestimabile su eventi di mezzo secolo fa.

Tenzin Phuntsog

In May 1964, British journalist George Patterson – who had lived in Eastern Tibet before the Chinese invasion – bluffed his way into the remote Tsum valley in northern Nepal where a small detachment of the guerrilla force was based. Patterson was accompanied by film crew director Adrian Cowell and cameraman Chris Menges. The three-man film team traveled with the guerrillas over a 20,000 foot pass into Tibet and cap-

tured dramatic footage of the subsequent attack on a Chinese military convoy. The CIA was furious at this lapse in security and immediately sent orders to intercept Patterson and his team before they could leave Nepal and relieve them of their film footage at any cost. But Patterson was one step ahead and both his team and their precious footage were able to escape safely from Nepal.

After causing much controversy on British television in 1966, Raid into Tibet fell out of circulation, due to, according to Cowell, U.S. and Chinese government pressure. Thereafter, the film had been left almost forgotten in Cowell's basement for more than 40 years.

In 2010, I, as founder of the New York-based Tibet Film Archive, began an initiative to restore Adrian Cowell's 16mm film, Raid into Tibet. This documentary contains the only known footage of Tibetan guerrilla fighters in actual combat against the Chinese military, representing an invaluable testament to the true history of the events that unfolded a half century ago.

Tenzin Phuntsog

BUDDHISM IN TIBET

GB, 1966 Regia: Adrian Cowell

■ F.: Chris Menges. Int.: Dalai Lama XIV ■ DCP. D.: 25'. Bn. Versione inglese / English version Da: Tibet Film Archive, Adrian Cowell

Nel 1964, quando Adrian Cowell, Chris Menges e George Patterson intrapresero la loro spedizione segreta per filmare i guerriglieri tibetani, era stato commissionato loro un altro film, *Buddhism in Tibet*. I tre lo usarono come copertura per accedere alla remota regione nepalese del Mustang, dove si allontanarono dal progetto iniziale per girare in incognito *Raid into Tibet*. *Buddhism in Tibet* esplora il buddismo Mahayana sullo sfondo della rivolta del 1959 in Tibet e tra i profughi tibetani nel Nepal settentrionale.

Nel film appaiono rare immagini del quattordicesimo Dalai Lama da giovane (cinque anni dopo l'esodo dal Tibet e l'esilio a Dharamsala in India) e dei profughi tibetani a Katmandu. Il film illustra le derive violente manifestatesi nel buddismo tibetano mentre esso tentava di adattarsi alla modernità. Per la prima volta *Raid into Tibet* e *Tibetan Buddhism* vengono proiettati insieme alla luce delle nuove informazioni storiche.

Tenzin Phuntsog

In 1964, when Adrian Cowell, Chris Menges and George Patterson embarked on their secret film expedition to film Tibetan guerrilla fighters they were originally commissioned to make another film Buddhism in Tibet. The three young men used this as their cover story granting them access into the remote Mustang Region of Nepal. High in the mountains they departed from the script and made Raid into Tibet incognito. Buddhism in Tibet explores Mahayana Bodhisattva Buddhism in the context of the 1959 revolt inside Tibet and among Tibetan refugees in northern Nepal. The film features rare footage of the 14th Dalai Lama as a young man five years after the exodus from Tibet in his exiled home in Dharamsala, India, as well as Tibetan refugees in Katmandu, Nepal. The film illustrates the violent strains that are appearing within Tibet Buddhism as it tries to adapt to a modern environment.

This is the first time that Raid into Tibet and Buddhism in Tibet are screened together in the light of this new historical information.

Tenzin Phuntsog

UN'ALTRA STORIA DEL CINEMA ARGENTINO

An Alternate History of Argentine Film

Programma a cura di / *Programme curated by*
Edgardo Cozarinsky e **Fernando Martín Peña**
in collaborazione con / *in collaboration with* **INCAA**
Note di / *Notes by* **Edgardo Cozarinsky**



Ogni storia dell'arte presuppone una nuova luce più che un nuovo punto di vista. Questa storia 'altra' del cinema argentino non vuole presentare una volta ancora i film consacrati, di cui pure non contestiamo le qualità. *Prisioneros de la tierra* di Soffici o *El romance del Aniceto y la Francisca* di Favio non costituiscono più una scoperta.

La presente selezione vuole gettare una luce obliqua su alcune opere sconosciute al di fuori del loro paese di origine, a volte anche dai propri più pigri cronisti. Film marginali, se vogliamo, ma in cui si riflettono l'aria del tempo e le specificità dei singoli autori. Film che mai hanno aspirato a entrare nel pantheon nazionale ma che stimoleranno la curiosità del cinefilo più desideroso di avventurarsi sui sentieri meno battuti. Il folklore è assente da questa scelta, così come l'onnipotente politica. Come spesso accade, è proprio quando non si pretende di abbracciare i Grandi Temi che questi spuntano con un'eloquenza che mette in luce l'immaginario di una società come l'Argentina, divisa fra velleità di cosmopolitismo e una certa fiera del proprio isolamento. Il più recente dei film selezionati è del 1976, data funesta dell'inizio della dittatura civil-militare, affermatasi in un clima di anarchia sociale che perdurava ormai da parecchi anni. Sarà liquidata nel 1983 non tanto da un soprassalto di spirito democratico quanto dal disastro della 'guerra delle Malvinas' che le forze armate, facendo leva sui riflessi irrazionali del patriottismo, avevano creduto potesse legittimarli e al tempo stesso eternarli al potere.

Il cinema del 'ritorno alla democrazia' (che io preferisco chiamare 'ritorno al regime elettorale') si è rivelato sbiadito, sottomesso ai codici narrativi dei telefilm. Ci sono volute molte delusioni, innumerevoli conflitti sociali e politici perché una giovane generazione, e il ringiovanimento di un'altra meno giovane, potessero sfornare film liberi dai gravami imposti dall'industria, osando sfidare convenienze e calcoli. All'interno di una superproduzione spesso raffazzonata e talvolta balbettante, si può distinguere: una dozzina di cineasti senza nessun legame di gruppo o movimento sono riusciti a realizzare film un tempo inimmaginabili per il cinema argentino.

Ma questa sarebbe ancora un'altra storia...

Edgardo Cozarinsky

*Every history of an art implies fresh illumination more than a new point of view. This 'alternate history' of Argentine film does not present celebrated films, the quality of which is unquestionable. Soffici's *Prisioneros de la tierra* or Favio's *El romance del Aniceto y la Francisca* are not what we would call a discovery. This selection brings to the foreground works unknown outside their country of origin and sometimes even unknown to idle commentators in the field. Marginal films that capture a feeling of the times or the different shades of a personality. Movies that never aspired to make national film history but that will spark the curiosity of cinephiles eager to venture off the beaten path. Here there are no politics or folklore. As is often the case, when *Big Issues* are not the focus they appear with unexpected eloquence that sheds light on a society like Argentina torn between ambitious cosmopolitanism and a certain pride about its isolation.*

The most recent work of the selected films was made in 1976, the ominous date the civic-military dictatorship took over in the midst of a general state of social anarchy that had been going on for several years. More than efforts of democracy, the disastrous Falklands War brought it to an end in 1983, an endeavor the armed forces believed would have legitimized their position and kept them in power forever, relying irrational effects of patriotism.

The cinema of the 'return to democracy' (which I prefer to call 'return to an electoral system') appears dull, ruled by the narrative format of television shows. It took countless disappointments, countless social and political conflicts so that a young generation and the rejuvenation of a not as young one could produce films that were not shackled to the dictates of the industry, challenging conventions and figures. We can discern from within an overproduction of films that are often botched a dozen filmmakers without any connection to a group or movement who have made movies that were once inconceivable for Argentine cinema.

But that would be yet another 'alternate history'...

Edgardo Cozarinsky

ESCALA EN LA CIUDAD

Argentina, 1935

Regia: Alberto de Zavalía

■ Sog.: Alberto de Zavalía. Scen.: Carlos Adén [Luis de Elizalde]. F.: John Alton. Scgf.: Raúl Soldi. Mus.: Mimi Gray, Alberto Sayons, Dick Johnson, Héctor Lagna Fietta. Int.: Esther Vani (Estrella), Cecilia Lezard (Pamela Pérez), Héctor Cataruzza (Jaime Lara), Eduardo Berri (Christian), Matilde Bhor (Tita), Amelia Bacigalupe, Marjorie Gerrard, Carmen Nogueras, Horacio O'Carry, Paco Del Valle. Prod.: Alberto de Zavalía ■ 35mm. D.: 78'. Bn. Versione spagnola / *Spanish version* ■ Da: Fernando Martín Peña per concessione di Alberto González State ■ Restaurato da Aprocinain, in collaborazione con Mar del Plata International Film Festival / *Restored by Aprocinain, in collaboration with the Mar del Plata International Film Festival*

Nel 1935, due registi, con i loro film d'esordio, hanno portato un tono diverso nel cinema argentino sonoro, allora votato al tango e alla comicità grossolana: Alberto de Zavalía con questo film e Luis Saslavsky con *Crimen a las tres*, che risulta perduto. Per le loro opere prime si sono associati in una casa di produzione che non sopravvisse agli insuccessi commerciali patiti dai film. Erano entrambi colti, di famiglia agiata, e una volta inseriti nell'industria avrebbero seguito itinerari diversi. De Zavalía, dotato di buon gusto e di senso della misura, ottenne i migliori risultati dirigendo quella che sarebbe divenuta sua moglie, la più bella attrice argentina del suo tempo: Delia Garcés, che il pubblico europeo conobbe grazie a *El di Buñuel*.

Il primo film di de Zavalía appare ancora audace nell'evocazione di un'atmosfera di cinefilia cosmopolita. Nonostante una narrazione assai impacciata e attori privi di smalto, è l'ombra dello Sternberg di *Docks of New York* e del Tay Garnett di *Her Man*, che anima qui una certa poesia degli ambienti portuali, con un marinaio sentimentale che ri-



Escala en la ciudad

torna da una prostituta che non ha mai dimenticato. Due sviluppi narrativi originali: la troupe di teatro che invita una coppia di sconosciuti a prender parte a una rappresentazione privata presso un pittoresco mecenate, e l'uomo che tradisce i propri sentimenti ritornando sulla nave in cui ad attenderlo c'è una donna ricca che lo mantiene.

Con le scenografie del pittore Raúl Soldi e la fotografia di John Alton (tra il 1933 e il 1939, l'ancora non mitico direttore della fotografia collaborò a diciotto film argentini prima di partire per Hollywood) *Escala en la ciudad*, a lungo considerato perduto, rimane una *rara avis*, divagazione stilè, sterile ma non priva di fascino, in rapporto al canone popolare che faceva la fortuna del cinema argentino dell'epoca.

In 1935, two directors and their first films changed the tone of Argentine sound cinema, which until then was dominated by either tango or slapstick: this movie by Alberto de Zavalía and Luis Saslavsky's lost Crimen a las tres. To make these first works, they created a production company, which did not survive the films' commercial failure.

Both men were educated and from well-off families, and once they entered the industry they followed different paths. With his good taste and sense of balance, de Zavalía was at his best directing the woman who would become his wife, the most beautiful Argentine actress of the time: Delia Garcés, who became known to European audiences for her role in Buñuel's El.

De Zavalía's first film still seems bold in evoking an atmosphere of cosmopolitan cinephilia. Despite the rather awkward narration and actors lacking verve, the similarity to Sternberg's Docks of New York and Tay Garnett's Her Man creates a poetic port setting where a sentimental sailor revisits a prostitute he has never forgotten. Two original story developments: the group of actors that invites the unknown couple to perform in a private rehearsal hosted by a colorful patron, and the man who betrays his own feelings and goes back to the ship where a rich woman is waiting for him.

With set designs by painter Raúl Soldi and cinematography by John Alton (between 1933 and 1939 the not-yet legendary director of photography worked on eighteen Argentine films before leav-

ing for Hollywood), long thought lost Escala en la ciudad is still today a rara avis – a stylish, stark digression not lacking in allure – in comparison to the mainstream formats that made Argentine cinema successful at that time.

HISTORIA DE UNA NOCHE

Argentina, 1940 Regia: Luis Saslavsky

■ T. int.: *Story of a Night*. Sog.: dalla pièce *Morgen ist Feiertag* di Leo Perutz. Scen.: Luis Saslavsky, Carlos Adén. F.: Alberto Etchebehere. M.: Jorge Garate, Nicolás Proserpio. Scgf.: Raúl Soldi. Mus.: Mario Maurano. Int.: Pedro López Lagar (Hugo Morel), Sabina Olmos (Laura Valenzuela), Santiago Arrieta (Daniel Romero), Sebastián Chiola (Alejandro Luzzati), Felisa Mary (Catalina), Raimundo Pastore (Don Teófilo Valenzuela), Rafael Frontaura (Bennett), María Esther Buschiazzi (Petra), Alfredo Jordán, Elvira Quiroga. Prod.: Argentina Sono Film S.A.C.I. ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione spagnola / *Spanish version* ■ Da: Fernando Martín Peña per concessione di Argentina Sono Film ■ Restaurato da INCAA per INCAATV, in collaborazione con Filmoteca Buenos Aires / Restored by INCAA for INCAATV, in collaboration with Filmoteca Buenos Aires

Il punto di partenza del film è *Morgen ist Feiertag*, pièce di Leo Perutz presentata per la prima volta al Deutschen Volkstheater di Vienna nel 1935. Luis Saslavsky fu senza dubbio attratto dal personaggio di un cinico dal passato torbido che ritorna in una piccola città di provincia dopo una lunga assenza e, con un gesto generoso e inatteso, trae d'imbarazzo il marito della sua ex-fidanzata, un oscuro impiegato che aveva commesso un'indelicatezza. Il film è un sottile mélange di commedia sentimentale e osservazione di costume, con tocchi di humour e un lieve profumo di scettico romanticismo. Dopo alcuni film più audaci realizzati alla fine degli anni Trenta, Saslavsky aveva raggiunto uno statuto di cineasta



Historia de una noche

sta colto, uomo di gusto, maestro della narrazione fluida. L'inquadratura delle frasi osservate dalla giovane donna che solleva lo sguardo mentre danza con il suo fidanzato fu salutata all'epoca come una grande trovata poetica. Saslavsky ha saputo anche giocare sulla distanza tra la voce dal bel timbro, molto particolare, di Pedro López Lagar, attore spagnolo stabilitosi in Argentina dopo la Guerra Civile, sovente utilizzato in ruoli di seduttore dal fosco passato, e gli argentini Sabina Olmos e Santiago Arrieta, espressione di una quotidianità senza mistero.

Perutz, romanziere austriaco a lungo dimenticato e recentemente riscoperto, era ammirato da Borges, che negli anni Quaranta aveva fatto tradurre *Il maestro del Giudizio Universale*, romanzo tra poliziesco e fantastico. Disprezzato da Benjamin, apprezzato da Adorno e Musil, Perutz fu anche l'autore di due pièce teatrali, opere minori che all'epoca conobbero una certa diffusione. Rifugiatosi in Palestina dopo l'annessione dell'Austria da parte del Terzo Reich, fu grazie ad alcuni amici di Buenos Aires che alcune delle sue opere furono tradotte in spagnolo. L'anno successivo, Saslavsky si ispirò a

un racconto di Perutz per un episodio del suo film *Ceniza al viento*. Nel 1965 diresse in Spagna un fiacco remake di *Historia de una noche*.

This film was inspired by Morgen ist Feiertag, a play by Leo Perutz presented for the first time at the Deutschen Volkstheater in Vienna in 1935. No doubt Luis Saslavsky was attracted to the cynical character with a murky past who returns to a small town after a long time and in an unexpected gesture of generosity saves the husband of his former girlfriend from embarrassment after having committed an indiscretion.

The picture is a subtle mix of romantic comedy and observation of manners with some humorous touches and a hint of skeptic romanticism. After having made a few more daring movies at the end of the 1930s, Saslavsky was a sophisticated filmmaker, a man of taste and a master of smooth storytelling. The shot of the branches seen by the young woman who looks up as she is dancing with her boyfriend was considered a wildly poetic device at the time. Saslavsky also deftly played with the difference between the beautiful unique voice of Pedro López Lagar, a Spanish actor who moved to

Argentina after the Spanish Civil War and often cast as a seducer with a dark past, and the voices of Argentine actors Sabina Olmos and Santiago Arrieta, the expression of everyday devoid of mystery. Long forgotten and recently rediscovered, Perutz was an Austrian novelist admired by Borges who had his The Master of the Day of Judgement translated in the 1940s, a novel that is part thriller and part fantastic. Snubbed by Benjamin, appreciated by Adorno and Musil, Perutz also wrote two plays, minor works that at the time were known to a certain extent. He emigrated to Palestine after Austria was annexed by the Third Reich, and several of his works were translated into Spanish thanks to friends in Buenos Aires. One year later, Saslowsky made Ceniza al viento with an episode inspired by a story by Perutz. In 1965, he directed a poor remake of Historia de una noche in Spain.

SANGRE NEGRA

Argentina, 1950 Regia: Pierre Chenal

■ T. it.: *Paura*. T. int.: *Native Son*. Sog.: dal romanzo *Native Son* di Richard Wright. Scen.: Pierre Chenal. F.: Antonio Merayo. M.: Jorge Garate. Scgf.: Gori Muñoz. Mus.: Juan Ehlert. Int.: Richard Wright (Bigger Thomas), Jean Wallace (Mary Dalton), Gloria Madison (Bessie Mears), Nicholas Joy (Henry Dalton), George Rigaud (Farley, un reporter), Don Dean (Max), Willa Pearl Curtis (Mrs. Hannah Thomas), Ruth Robert (Helen Dalton), Charles Cane (detective Britten). Prod.: Jaime Prades per Argentina Sono Film S.A.C.I. ■ 35mm. D.: 104'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Fernando Martín Peña per concessione di Argentina Sono Film

Pierre Chenal (all'anagrafe Cohen) arrivò in Argentina alla fine del 1942, all'indomani dell'invasione della Francia di Vichy da parte dei nazi-fascisti. Grazie all'appoggio di Luis Saslowsky, che aveva visto i suoi film degli anni Trenta al Cine Arte di Buenos Aires, si

inserì presto nel cinema argentino e tra il 1943 e il 1945 realizzò quattro film. Ritornò in Francia nel 1946, lo stesso anno in cui lo scrittore americano Richard Wright decise di espatriare.

Il loro incontro a Parigi fece nascere l'idea di portare sullo schermo *Native Son* (1940), romanzo di Wright il cui adattamento teatrale aveva ottenuto un vivo successo, con la regia di Orson Welles. (Chenal l'aveva visto a Buenos Aires, con l'istrione Narciso Ibáñez Menta in *blackface*).

Di fronte all'impossibilità di girare negli Stati Uniti e all'indifferenza incontrata in Europa, il film poté vedere la luce grazie ai contatti mantenuti da Chenal dai suoi anni d'esilio: la compagnia Argentina Sono Film e un produttore indipendente uruguayano. Alcuni esterni girati a Chicago, semplici inquadrature della strada, causarono contrasti con la polizia bianca e la popolazione dei ghetti, restia a essere filmata. Gli interni furono girati a Buenos Aires, con l'attrice Jean Wallace, che diede prova di coraggio accettando il suo ruolo in tempi di 'liste nere' (Wright era simpatizzante del Partito Comunista), e con attori neri non professionisti. Fu l'autore del romanzo a interpretare il ruolo di Bigger Thomas, portando un'intensa adesione personale al ruolo.

Uscito in Argentina nel 1951, negli Stati Uniti il film ebbe solo una ristrettissima circolazione, dopo essere stato amputato di quattordici minuti dalla censura. La versione integrale, vista alla Mostra di Venezia nel 1951, fu considerata perduta fino a quando lo storico Fernando Martín Peña ha ritrovato una copia 16mm che ha consentito alla Library of Congress di ricostruire il film.

La storia del film, dal progetto fino alle disavventure distributive, con una documentazione sulle leggi razziali americane, è stata rievocata nel libro di Edgardo C. Krebs *Sangre negra. Breve historia de una película perdida* (Festival de Mar del Plata 2015).

Pierre Chenal (born Cohen) came to Argentina at the end of 1942 after the free zone of France was invaded by the Nazis. With the help of Luis Saslowsky, who had seen his movies from the 1930s at Cine Arte in Buenos Aires, Chenal quickly settled into the Argentine film industry and made four films between 1943 and 1945. He returned to France in 1946, the same year American writer Richard Wright decided to emigrate.

When they met in Paris, they got the idea to put Wright's novel Native Son (1940) on the screen. Its dramatic adaptation had been successful on stage under the direction of Orson Welles. (Chenal saw it in Buenos Aires with actor Narciso Ibáñez Menta performing in blackface).

Shooting the film in the United States was not possible and there was no interest in Europe. It was Chenal's contacts from his period of exile that made the movie happen: the production company Argentina Sono Film and an independent Uruguayan producer. Some exterior shots taken in Chicago, just footage of the streets, created altercations with the white police and the people living in the ghetto who were reluctant to be filmed. The interiors were shot in Buenos Aires with actress Jean Wallace, who demonstrated courage by accepting the role during the blacklist period (Wright was a Communist Party sympathizer), and amateur black actors. The author of the novel played the part of Bigger Thomas, bringing an intense personal devotion to the role.

Released in Argentina in 1951, the film was barely distributed in the United States, even after being cut by fourteen minutes by censors. The original version, which was screened at the 1951 Venice Film Festival, was considered lost until film historian Fernando Martín Peña found a 16mm print that made it possible for the Library of Congress to reconstruct the film.

Edgardo C. Krebs's book Sangre negra. Breve historia de una película perdida (Festival de Mar del Plata 2015) recounts the film's history, from its planning to its distribution misadventures, with documentation on racial laws in the U.S.



Sangre negra

SI MUERO ANTES DE DESPERTAR

Argentina, 1952

Regia: Carlos Hugo Christensen

■ T. int.: *If I Die Before I Wake*. Sog.: dal racconto *If I Die Before Awakening* di William Irish [Cornell Woolrich]. Scen.: Alejandro Casona. F.: Pablo Tabernero. M.: José Gallego. Scgf.: Gori Muñoz. Mus.: Julián Bautista. Int.: Néstor Zavarce (Lucho Santana), Blanca del Prado (la madre di Lucho), Florén Delbene (ispettore Santana), Homero Cárpena (il mostro), María Angélica Troncoso (Julia Losada), Martha Quintela (Alicia Miranda). Prod.: Estudios San Miguel ■ 35mm. D.: 73'. Bn. Versione spagnola / *Spanish version*

■ Da: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales ■ Restaurato da INCAA per INCAATV / *Restored by INCAA for INCAATV*

La preghiera che dà il titolo al film, popolare nel mondo protestante anglosassone dal XVIII secolo ("Now I lay me down to sleep / I pray the Lord my soul to keep / If I should die before I wake / I pray the Lord my soul to take") era così poco nota in Argentina che i suoi accenti morbosi annunciano il fascino ibrido di questo adattamento da William Irish. Inizialmente concepito come episodio di *No abras nunca esa puerta*, conobbe un tale sviluppo narrativo da suggerire, con l'aggiunta

di qualche sequenza, soprattutto nella prima parte, di poter essere distribuito come un film a se stante. (Gli altri due episodi erano adattamenti di altri racconti di Irish: *Somebody on the phone* e *Hummingbird Comes Home*).

È nella seconda parte – quella in cui Christensen si concede lunghe digressioni sulla paura del bambino all'inseguimento di un assassino pedofilo per salvare una compagna di scuola – che le pulsioni latenti nel racconto dell'autore, e le stesse inclinazioni del cineasta, creano un'atmosfera in cui, grazie alle luci di Pablo Tabernero, gli esterni "risultano più scuri della notte" (Chandler). Il fatto di disseminare dei bottoni, come le molliche di Pollicino,



Si muero antes de despertar

per segnalare il suo percorso, conferisce un sapore da racconto per bambini in chiave perversa. Sequenze che fanno dimenticare l'elogio della polizia, obbligatorio nel cinema argentino dell'epoca, fastidioso come in *Apenas un delincuente* di Fregonese.

Questi film di Christensen non sono isolati nel contesto dell'epoca: *El pendiente* (Klimowsky, 1951), anch'esso tratto da Irish (*The Earring*), *La bestia debe morir* (Viñoly Barreto, 1952) da *The Beast Must Die* di Nicholas Blake. Ma la perla del cinema noir argentino rimane *El vampiro negro*, libera variazione di *M* di Lang realizzata nel 1953 da Viñoly Barreto.

The prayer behind this movie's title, popular in the protestant Anglo-Saxon world since the 18th century ("Now I lay me down to sleep / I pray the Lord my soul to keep / If I should die before I wake / I pray the Lord my soul to take"), was hardly known in Argentina so its morbid tone created a hybrid allure to the adaptation of William Irish's story. Originally conceived of as an episode of No abras nunca esa puerta, the story underwent so much development that by adding some sequences, especially in the first part, it could have been released as a film on its own. (The other two episodes were adaptations of other stories by Irish: Somebody on the Phone and Hummingbird Comes Home).

*In the second part of the film Christensen focuses on the child's fear while pursuing a child killer to save a classmate, and the story's latent driving forces, the filmmaker's same inclinations and Pablo Taberner's lighting create an atmosphere in which the exterior shots "were dark with something more than night" (Chandler). Leaving a trail of buttons like Little Thumb's breadcrumbs adds the mood of a fairy tale with a sinister twist. Sequences that make the viewer forget the veneration of the police, which was compulsory at that time in Argentine film and could even be irritating like in Fregonese's *Apenas un delincuente*. These films by Christensen were not isolated examples at the time. There were *El pendiente* (Klimowsky, 1951), also based on a story by Irish (*The Earring*), and *La bestia debe morir* (Viñoly Barreto, 1952) from Nicholas Blake's *The Beast Must Die*. The true gem, however, of Argentine film noir is Viñoly Barreto's 1953 movie *El vampiro negro*, loosely inspired by Lang's *M*.*

MÁS ALLÁ DEL OLVIDO

Argentina, 1955 Regia: Hugo del Carril

■ T. int.: *Beyond Oblivion*. Sog.: liberamente ispirato al romanzo *Bruges la morte* di Georges Rodenbach. Scen.: Eduardo Borrás. F.: Alberto Etchebehere. M.: Jorge Garate, Higinio Vecchione. Scgf.: Gori Muñoz. Mus.: Tito Ribero. Int.: Laura Hidalgo (Blanca de Arellano/Mónica), Hugo del Carril (Fernando de Arellano), Eduardo Rudy (Luis Marcel, alias Mauricio Pontier), Gloria Ferrandiz (Sabina), Ricardo Galache (Santillán), Pedro Laxalt (Don Álvaro), Francisco López Silva (Esteban), Ricardo de Rosas (Bernabé). Prod.: Hugo del Carril per Argentina Sono Film S.A.C.I. ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales per concessione di Argentina Sono Film

"Il più grande film argentino", secondo lo storico Ángel Faretta, è la sto-

ria di un uomo che nei tratti di una prostituta ritrova il volto della moglie defunta. In molti in Argentina ci hanno visto un'anticipazione di *Vertigo*. È possibile che Boileau e Narcejac, gli autori di *La donna che visse due volte* (1954), alla base della sceneggiatura del film di Hitchcock, avessero letto *Bruges la morta*, il romanzo di Georges Rodenbach (1892) adattato in *Más allá del olvido*. (Era già stato all'origine di *Die Tote Stadt*, opera lirica di Wolfgang Erich Korngold che conobbe un successo mondiale dopo la prima nel 1920). Del Carril, in ogni caso, fu chiamato a lavorare al film dopo che l'Argentina Sono Film lo aveva già proposto a Carlos Schlieper e a Leopoldo Torre Nilsson.

Cineasta apprezzato per film di denuncia sociale *Las aguas bajan turbias* (1952), cantante di tango che aveva anche incarnato Gardel in un *biopic* del 1939, fervente sostenitore di Perón tanto da inciderne nel 1949 l'inno ufficiale del partito, alla caduta del regime passò qualche tempo in carcere, proprio durante la lavorazione di questo film. Apparentemente il progetto sembrava estraneo ai suoi interessi. Eppure il soggetto ha rivelato una parte sconosciuta della sua sensibilità, ispirandogli, come attore e regista, un'opera unica.

“Coronamento tardivo, termine ed eccezione di questa tendenza [l'adattamento di opere letterarie europee da parte del cinema argentino degli anni Quaranta], fiore di serra più decadente di quello che il Belgio di Rodenbach avrebbe mai potuto fantasticare, [...] il film più personale di Hugo del Carril è eccezionale in tutti i sensi” (Alberto Tabbia). “Realizzata con un gusto visivo barocco, la storia svanisce nello *sturm und drang* di un gotico argentino” (Guillermo Cabrera Infante).

“The greatest Argentine film”, according to film critic Ángel Faretta, is the story of a man who discovers a prostitute with a face resembling his dead wife's. Many in Argentina saw it as an early version



Más allá del olvido

of *Vertigo*. It could be that Boileau and Narcejac, the authors of *The Living and the Dead* (1954), the novel that Hitchcock's film is based on, had read *Bruges-la-Morte*, the novel by Georges Rodenbach (1892) adapted into *Más allá del olvido* (Erich Wolfgang Korngold had already made into an opera, *Die Tote Stadt*, which was an international success the moment it premiered in 1920). *Argentina Sono Film* called del Carril to direct after Carlos Schlieper and Leopoldo Torre Nilsson had turned it down. Del Carril was the acclaimed director of the social problem film *Las aguas bajan turbias* (1952) and a tango singer who had played Gardel in a 1939 biopic. He was also a fervent Peronist and recorded the party's official anthem in 1949. When Perón was overthrown, del Car-

ril spent some time in prison, including while this film was being made. The project may have seemed outside of del Carril's interests, but it instead revealed an unknown side of him, inspiring him to create a unique film as both actor and director.

“A late fruition, end and exception of this trend [the adaptation of European literary works in Argentine film in the 1940s], a more decadent, delicate thing than the Belgian Rodenbach could have imagined, [...] Hugo del Carril's most personal film is exceptional in every sense” (Alberto Tabbia). “Made with a Baroque visual style, the story vanishes in the *sturm und drang* of an Argentine Gothic work” (Guillermo Cabrera Infante).



El secuestrador

EL SECUESTRADOR

Argentina, 1957

Regia: Leopoldo Torre Nilsson

■ T. int.: *The Kidnapper*. Sog.: da un racconto omonimo di Beatriz Guido. Scen.: Beatriz Guido, Leopoldo Torre Nilsson. F.: Alberto Etchebehere. M.: Jorge Garate. Scgf.: Emilio Rodríguez Mentasti. Mus.: Juan Carlos Paz. Int.: María Vaner (Flavia), Leonardo Favio (Berto), Lautaro Murúa (Patrick), Osvaldo Terranova, Oscar Orlegui (Pelusa), Carlos López Monet (Gustavo), A. López Méndez (Bolita). Prod.: Argentina Sono Film S.A.C.I. ■ 16mm. D.: 75'. Bn. Versione spagnola / *Spanish version* ■ Da: Fernando Martín Peña per concessione di Argentina Sono Film

Dopo il riconoscimento internazionale ottenuto per *La casa del ángel* (1956), Torre Nilsson ha ottenuto dai suoi produttori il semaforo verde per portare sullo schermo un racconto breve di Beatriz Guido, che un anno prima

avrebbe certamente ispirato la loro diffidenza. Diventata la sua sceneggiatrice abituale dopo il film precedente, la Guido ha nutrito con i motivi ossessivi delle sue storie – l'innocente malvagità dei bambini, la sessualità oppressa dall'ipocrisia sociale, la decadenza delle famiglie tradizionali del paese – il ricco repertorio romanzesco dei film di Torre Nilsson durante il decennio successivo e, dopo la parentesi dei film storici, della sua ultima opera (*Piedra libre*, 1975).

Con una grande libertà, che in seguito avrebbe ritrovato solo sporadicamente, Torre Nilsson ha rappresentato i dropout di una bidonville nella periferia della capitale con uno sguardo non realista. Al contrario, intorno a una coppia di giovani che scoprono i loro sentimenti, fa sviluppare una corte dei miracoli in cui un carattere letterario permea la descrizione di un ambiente dove la miseria rende inevitabile il sordido: un cimitero di-

venuto rifugio notturno di trafficanti di oggetti rubati, e le cui tombe vuote sono affittate alle coppie; un neonato, badato da ragazzini che vendono cartoline pornografiche, prestato a una mendicante per suscitare compassione e usato come scudo durante le rapine. Se il pastore protestante che diventa pazzo dopo aver ucciso il figlio malato sembra far visita da un altro film, i bambini hanno una presenza reale e i debuttanti María Vaner e Leonardo Favio, futuro cineasta dal talento senza pari, portano con loro dei volti e un tono inediti nel cinema argentino dell'epoca.

Denigrato all'uscita per i suoi eccessi (il maiale che mangia un neonato, la morte che 'rapisce' un bambino ucciso da altri bambini), *El secuestrador* resta un momento unico nell'opera dei suoi autori. Dialoga come nessun altro film del suo tempo con il cinema indipendente degli anni 2000.



The players vs ángeles caídos

After the internationally acclaimed *La casa del ángel* (1956), Torre Nilsson got the green light from producers to shoot a story by Beatriz Guido, which a year before would have been met with diffidence. After the previous movie, Guido was Torre Nilsson's screenwriter of choice, and with the dominant themes of her stories – the innocent malice of children, sexuality oppressed by social hypocrisy, the decadence of traditional families – she fed the rich narrative repertoire of Torre Nilsson's movies over the following decade and, after his digression into period films, his last picture (*Piedra libre*, 1975). Torre Nilsson directed this film with a freedom that was sporadic throughout his career. Instead of offering a realistic view of dropouts in the slums outside the capital, he develops a *cour des miracles*

around the young couple, permeating a setting where poverty makes the sordid inevitable with a literary quality: a graveyard becomes a nighttime shelter for traffickers of stolen objects and its empty graves are rented to couples; a newborn, taken care of by kids selling pornographic postcards, lent to a beggar as a ploy for stirring up compassion, and used as a shield during robberies. If the protestant priest who goes mad after killing his sick child seems to be from another film, the children have a real presence and debuting actors María Vaner and Leonardo Favio, the future filmmaker of unparalleled talent, brought a fresh tone and new faces to Argentine cinema. Criticized at its release for a lack of restraint (a pig eats a newborn, death as an imaginary kidnapper of a child killed

by other children), *El secuestrador* is a unique work in the oeuvre of its creators, and it dialogues like no other film of its time with the independent cinema of the 2000s.

THE PLAYERS VS. ÁNGELES CAÍDOS

Argentina, 1968

Regia: Alberto Fischerman

■ Scen.: Alberto Fischerman. F.: Juan Carlos Desanzo. M.: Oscar Souto. Mus.: Roberto Lar. Int.: Luis Barrón, Leonor Galindo, Gioia Fiorentino, Néstor Davio, Clao Villanueva, Jorge Cedrón, Edgardo Lusi, Roberto Mosca, Cristina Plate, Marta Campana. Prod.: Top Level ■ 35mm. D.:

84'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / Spanish version with English subtitles ■ Da: Fernando Martín Peña per concessione di Ruth Fischerman

Anche nell'effervescente contesto creativo della Buenos Aires della metà degli anni Sessanta, il primo film di Fischerman rappresentò una nota discordante: improvvisazioni, frammenti di commedia musicale povera, echi letterari... Rifiutando la 'buona rifinitura' del cinema che aspirava alla 'qualità', così come gli alibi del cinema militante, il film appariva vicino alle rotture del coevo cinema europeo, a mezza strada tra Skolimowski e Carmelo Bene, che sicuramente il regista non conosceva.

"Il film più libero, innovativo e insolente mai prodotto dal cinema argentino" (Alberto Tabbia) ha come punto di partenza *La tempesta*, ma qui l'isola di Prospero sono i vecchi studi cinematografici dismessi di Lumiton, una delle compagnie faro degli anni Trenta e Quaranta. Invasi dai 'buoni' che si divertono come ragazzi sul set mentre i 'cattivi', rifugiati nelle soffitte, attendono il momento propizio per riconquistare il territorio, lo scontro fra gli esseri della luce e quelli dell'ombra trascende presto il motivo scespiriano a favore di un gioco divertito che le lacerazioni e le violenze della storia argentina hanno caricato di una lettura più grave, quella della sempre rinnovata lotta fra il centro e le periferie per la conquista del potere. Secondo lo storico David Oubiña, *The Players vs. ángeles caídos*, opera isolata ai suoi tempi, diventa più tardi oggetto di culto, indicando il cammino ai film underground degli anni successivi. Più tardi, il cinema indipendente della fine degli anni Novanta, e in misura ancora maggiore quello del nuovo secolo, investendo con una ventata d'aria fresca e di libertà il cinema argentino, l'hanno riconosciuta come opera fondatrice.

Even in the effervescent creative atmosphere of mid-1960s Buenos Aires, Fischerman's first film struck a discordant

note: improvisation, bits of poor musical comedy, literary allusions... Rejecting the 'fine finishing' of films aspiring to 'quality' as well as the alibis of militant cinema, Fischerman's movie seemed closer to alternative contemporary European film, midway between Skolimowski and Carmelo Bene, with whom the director certainly was not familiar.

"The most open, innovative and insolent film of Argentine cinema" (Alberto Tabbia) is based on The Tempest, but here Prospero's island is the abandoned studios of Lumiton, a leading production company in the 1930s and 40s. Overrun by the 'good' Players having fun on the set while the 'bad' Fallen Angels up in the attic wait for the right moment to reconquer the terrain, the fight between beings of light and darkness transcends the Shakespearean theme in a playful game that the suffering and violence of Argentine history weighed down with a heavier interpretation, the eternal struggle for power between the center and periphery.

An isolated work at the time that would later generate a cult following, according to film critic David Oubiña The Players vs. ángeles caídos paved the way for underground films of the following years. Later on independent cinema of the 1990s and, to a further extent, the new century, recognized it as a pivotal work, breathing fresh air and freedom into Argentine film.

SOÑAR, SOÑAR

Argentina, 1975 Regia: Leonardo Favio

■ T. int.: *Dream, to Dream*. Scen.: Leonardo Favio, Jorge Zuhair Jury. F.: Rogelio Chomnalez. M.: Antonio Ripoll, Carlos López. Scgf.: Miguel Ángel Lumaldo. Mus.: Pocho Leyes. Int.: Carlos Monzón (Charlie), Gian Franco Pagliaro (Mario 'el rulo'), Oscar Carmelo Milazzo [Polvorita] (Carmen), Ramón Itatí Pintos (Pajarito), Nora Cullen (madre di Charlie), Juan Alighieri, Pancho Giménez, Alfonso Candiani, Emilio Mauri, Coco Fossati. Prod.: Choila Producciones Cinematográficas ■ 35mm. D.: 85'. Col.

Versione spagnola / Spanish version ■ Da: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales per concessione di Juan Crespo

Dopo lo straordinario successo di *Juan Moreira* (1973) e di *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), film in cui il mélange di leggendario, storico e folklore era sottomesso a un'estetizzazione che guardava alla tradizione del teatro popolare precedente alla televisione, Leonardo Favio ha avuto il coraggio, per altri la sventatezza, di imbarcarsi in questo progetto inaccettabile per coloro che avevano decretato il successo dei film precedenti. Il fatto che il cineasta che aveva esordito negli anni Sessanta con opere rimarchevoli quali *Crónica de un niño solo* e *El romance del Aniceto y la Francisca* si sia concesso questo azzardo, testimonia della forza della sua personalità, del suo disprezzo per le convenzioni.

Per questo road movie su due *looser*, improntato a tenerezza e ironia, Favio sceglie i suoi attori andando contro la loro immagine pubblica: il campione mondiale di boxe Carlos Monzón per il ruolo del provinciale naïf che sogna di trionfare come artista su scene lontane, e il cantautore contestatario Gian Franco Pagliaro, napoletano stabilitosi in Argentina, per il ruolo del piccolo imbroglione che vagheggia per il primo un avvenire luminoso ("somigli a Charles Bronson") col fine di trascinarlo in qualche miserabile intrallazzo. Prima di finire il loro tragitto in prigione, dove trovano finalmente un pubblico sensibile al loro talento, è da un lato la storia ironica e triste di una manipolazione, dall'altro quella di un amore celato, come solo può essere vissuto in un ambiente in cui l'omosessualità è bandita. L'imbroglione cerca un certo Carmen (sic), un nano che aveva venduto a un circo itinerante, perché avrebbe dovuto cavarli dai guai; di fronte al suo rifiuto, urla la battuta di cui si ricordano i fan di questo film a lungo maledetto: "Ti auguro di crescere, così potrai morire di fame".



Sognar, sognar

Uscito all'indomani del colpo di stato militare del 1976, il film fu ignorato e dovette attendere circa vent'anni prima di diventare oggetto di culto.

After the extraordinary success of Juan Moreira (1973) and Nazareno Cruz y el lobo (1975), films in which the combination of legend, history and folklore was aestheticized to be like traditional popular theater prior to television, Leonardo Favio courageously – for some thoughtlessly – embarked on a project that was unacceptable to those who had proclaimed the success of his previous movies. The fact that the filmmaker who had debuted in the 1960s with amazing

works like Crónica de un niño solo and El romance del Aniceto y la Francisca gambled on this picture attests to the power of his personality and his dislike of conventions.

To make this tender and ironic road movie about two losers, Favio chose two actors in contrast with their public image: the world champion boxer Carlos Monzón for the part of a naive small-towner who dreams of glory as an artist faraway, and the protest singer Gian Franco Pagliaro, a Neapolitan who moved to Argentina, as the swindler who talks of a bright future to Monzón's character ("you look like Charles Bronson") only to drag him into a miserable

scam. Before ending up in jail, where they finally find an audience that understands their art, it is part a sad and ironic story of manipulation and part a tale of hidden love, as only can be experienced in a context where homosexuality is forbidden. The swindler looks for a certain Carmen (sic), a dwarf he sold to a travelling circus, to help get them out of trouble; when he refuses to help, Pagliaro yells out the line remembered by fans of the film: "I hope you grow so you die of hunger".

Released right after the military coup of 1976, this movie was ignored and would have to wait twenty years to acquire a cult following.

TARDA PRIMAVERA UN NUOVO SGUARDO SUL CINEMA DEL DISGELO (Seconda parte: Crepuscolo)

*Late Spring - Looking Anew at the Cinema of the Thaw
Part Two: Dusk*

Programma a cura di / Programme curated by **Peter Bagrov** e **Olaf Möller**
Note di / Notes by **Peter Bagrov**, **Olaf Möller** e **Evgenij Margolit**



Naturalmente non potevano durare, quei giorni luminosi che seguirono la morte di Stalin. Gli anni compresi tra il 1953 e il 1956 furono un interregno: mentre l'élite era impegnata nelle lotte per la successione con tutto ciò che ne conseguiva in termini di cambiamenti politici e di continuità, il cinema e le altre arti furono liberi di concedersi a tematiche troppo a lungo giudicate insignificanti, a una coloratissima *joie de vivre* e ai piaceri che solo il cinema di genere sa offrire. Lo scorso anno abbiamo riscoperto alcuni di questi tesori. Adesso è ora di vedere come le cose tornarono alla normalità, e come l'idea stessa di 'normalità' fosse cambiata.

Il 1956 è l'anno del rapporto segreto presentato da Nikita Chruščëv il 25 febbraio, il penultimo giorno del XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica. Con il senno di poi, quel discorso ci appare più che altro come una trovata pubblicitaria tesa a indicare il sospirato ritorno dell'ordine, con i vincitori che esibivano il loro potere accusando chi li aveva preceduti (e occultando la propria complicità). Il cinema, naturalmente, aveva ancora una volta già capito tutto. Il 1956 è anche l'anno di *Pavel Korčagin* di Aleksandr Alov e Vladimir Naumov e di *Soldaty* (Soldati) di Aleksandr Ivanov, due begli esempi che ispireranno il futuro cinema ufficiale e che sono tuttavia ancora permeati dalla folle audacia del primo Disgelo: stesse tematiche di prima, ma trattamenti nettamente diversi, selvaggi e pervasi di disperazione, foschi e macabri. Non sorprende che in un momento così inquieto i punti di riferimento vengano cercati in visioni estetiche precedenti (si pensi alla distorsione e al ridicolo della FEKS, la Fabbrica dell'attore eccentrico), come esemplificato dal tardo capolavoro di Vladimir Petrov *Poedinok* (Il duello, 1957) e dalla nerissima satira di Grigorij Nikulin *Smert' Pazuchina* (La morte di Pazuchin, 1957), esperimento quasi sconosciuto di commistione tra teatro e cinema. Lo stesso dicasi di una formidabile *femme fatale* che spunta in un melodramma conferendogli sfumature noir (*Raznye sud' by* [Diversi destini], Leonid Lukov, 1956); di uno splendido film sulla guerra civile che a tratti si tramuta in un angosciato *kammerspiel* (*Ognennye vërsty* [Strada infuocata], Samson Samsonov, 1957); o di un film per ragazzi che si rivela una favola dolcemente esistenziale (ed esistenzialista) dominata dal trauma e dalla perdita (*Devočka iščet otca* [Una ragazza in cerca del padre], Lev Golub, 1959). La rabbia, il violento desiderio che la promessa comunista si avverasse, un profondo senso d'angoscia e una duplice dose di dubbio: tutto questo sarebbe rimasto nel cinema sovietico fino al successivo epocale cambiamento di leadership, il consolidamento del potere da parte di Brežnev, seppure ai margini e non nelle produzioni convenzionali, a parte imprese prestigiose come *Pavel Korčagin* e *Soldaty*. Vi erano eccezioni, compresa la più collerica: il Vasilij Ordynskij di *Četvero* (I quattro, 1958), cinico suadente la cui arte non ha paragoni in una cultura cinematografica innamorata della disinvolta malinconia venata di disincantato ottimismo esemplificata da *Dom, v kotorom ja živu* (La casa dove abito, 1957) di Jakov Segel' e Lev Kulidžanov.

Olaf Möller

Of course it couldn't last – those brighter days that followed the death of Stalin were never meant to last. The time between 1953 and 1956 were an interregnum: while the upper echelon of power was busy struggling over questions of succession(s) and what that meant in terms of political change as well as continuity, cinema, like the other arts, found itself at play, indulging in subjects deemed insignificant for too long, a brightly coloured joie de vivre, as well as the particular pleasures only genre has on offer. We dug out some of those treasures last year. Now, it's time to look at how things turned normal, and how yet the idea of what constituted 'normal' changed.

1956 is the year of Nikita Chruščëv's secret speech held on February 25th, the last day of the CPSU's XX Congress. In hindsight, it looks more like a publicity stunt demonstrating that order had finally returned, with the victors making a big production of their new might by calling their predecessors criminals (while covering their own tracks, even complicity in many of these).

Cinema, of course, had once again sensed it all in advance. 1956 is also the year of Aleksandr Alov and Vladimir Naumov's Pavel Korčagin and Aleksandr Ivanov's Soldaty (Soldiers, 1956), two fine examples for the official cinema to come yet characterized still by early Thaw's mad daring: same subjects as before, but markedly different treatments – savage and despair-riddled, grim and gruesome. It's not surprising that in a similar spirit of disquiet earlier aesthetics of distortion and ridicule (think FEKS) get tapped as sources of inspiration, points of reference, as exemplified by Vladimir Petrov's late masterpiece Poedinok (The Duel, 1957) as well as Grigorij Nikulin's ultra dark satire Smert' Pazuchina (Death of Pazuchin, 1957), an almost unknown experiment in mixing theatre and film. Ditto that a formidable femme fatale turns up in a melodrama lending it a noir-ish edge (Raznye sud' by, Different fortunes, Leonid Lukov, 1956); that a splendid civil war actioner plays at times like an anxiety-riddled kammerspiel (Ognennye vërsty, Fiery Miles, Samson Samsonov, 1957); or that a children's film reveals itself as a sweetly tender existential(ist) fable of trauma and loss (Devočka iščet otca, A Girl Looking for Her Father, Lev Golub, 1959).

This sense of anger, a violent longing for the Communist promise to be true mixed with anguish and a double dose of doubt, would very much stay with Soviet cinema till the next massive shift in leadership, Brežnev's consolidation of power – albeit more at the fringes and not in mainstream productions, let alone prestige endeavours like Pavel Korčagin and Soldaty. Exceptions included, like that most irascible one: Vasilij Ordynskij (Četvero, The Four, 1958), a mellow cynic whose art compares to nothing else in a film culture enamoured with the casual melancholia yet civic optimism embodied by Jakov Segel' and Lev Kulidžanov's Dom, v kotorom ja živu (The House I Live In, 1957).

Olaf Möller

PAVEL KORČAGIN

URSS, 1956 Regia: Aleksandr Alov,
Vladimir Naumov

■ Sog.: dal romanzo *Come fu temprato l'acciaio* di Nikolaj Ostrovskij. Scen.: Konstantin Isaev. F.: Il'ja Min'koveckij, Suren Šachbazjan. Scgf.: Vul'f Agranov. Mus.: Jurij Ščurovskij. Int.: Vasilij Lanovoj (Pavel Korčagin), El'za Leždej (Rita Ustinovič), Tamara Stradina (Tonja Tumanova), Vladimir Marenkov (Ivan Žarkij), Pavel Usovničenko (Žuchraj), Dmitrij Miljutenko (Tokarev), Aleksandr Lebedev (Nikolaj Okunev), Lev Perfilov (Franz Klaviček), Viktor Stepanov (ragazzino arruffato), Lidija Piktorskaja (madre di Korčagin). Prod.: Kiev film studio ■ 35mm. D.: 100'. Col. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfilmofond

Nel 1934 Nikolaj Ostrovskij pubblicò il romanzo (vagamente) autobiografico di *Kak zakaljalas' stal'* (*Come fu temprato l'acciaio*), destinato a diventare un classico del realismo socialista che segnò il primo stalinismo. Il suo protagonista, Pavel Korčagin, combatte per realizzare la propria visione comunista anche quando si ritrova invalido, sulla soglia della morte, sofferente. Al protagonista di Ostrovskij si ispira Aleksej Mares'ev, l'eroe di guerra realmente esistito del film di Stolper *Po-vest' o nastojaščem čeloveke* (Storia di un uomo vero, 1948; tratto dal romanzo omonimo di Boris Polevoj), che diventa pilota di caccia durante la Seconda guerra mondiale e continua a combattere anche dopo aver perso entrambe le gambe. Pochi anni prima, nel 1942, Mark Donskoj aveva già scritto un pri-

mo adattamento cinematografico del romanzo di Ostrovskij per incoraggiare il popolo sovietico nella lotta contro la Germania nazista: l'opera che ne era derivata era più fedele agli imperativi del momento storico rispetto alla lettera e allo spirito del romanzo. L'adattamento successivo era destinato a diventare un film emblematico sia per la coppia di registi, Aleksandr Alov e Vladimir Naumov (entrambi allievi di Igor Savčenko), sia per l'epoca: *Pavel Korčagin* è una grande produzione a colori dai toni tenui e cupi, con un eroe contraddistinto da uno schivo fanatismo che lo fa apparire a volte patetico, a volte semplicemente spaventoso, esempio ineguagliabile di dedizione alla causa, in un film folle mosso da un'ambizione artistica tutta urlo e furore. Si osservi il modo in cui



Pavel Korčagin

Alov e Naumov raccontano la carne, il corpo, come ne mostrano la fragilità, la vulnerabilità al ghiaccio e al gelo: qui essere uomini è un calvario. La loro lettura di Ostrovskij fu ovviamente giudicata così appropriata che alla sceneggiatura di *Pavel Korčagin* si ispirò un terzo adattamento del romanzo, nel 1975, questa volta un film per la Tv diretto in maniera più sensibile che abile dal maestro ucraino dello stile poetico Nikolaj Maščenko.

Olaf Möller

1934 saw the publication of Nikolaj Ostrovskij's (vaguely) autobiographical novel Kak zakaljalas' stal' (How the Steel Was Tempered) which was destined to become a canonical classic of Socialist Realist literature, the early Stalinist variety. Its protagonist, Pavel Korčagin, fights for the realization of his communist vision even when handicapped, on the threshold of death, suffering. Aleksej Marešev, the real-life war hero of Aleksandr Stolper's Povest' o nastojaščem čeloveke (Story of a Real Man, 1948; based on Boris Polevoj's eponymous novel), takes heart from the book and becomes a WWII fighter-pilot – with two artificial legs. A few years before, Mark Donskoj had already done a first adaptation of Ostrovskij's novel for cinema (1942), to encourage the Soviet people in their fight against Nazi Germany – resulting in an urgent work more true to the historical moment's imperatives than the novel's letters and spirit. The next attempt was destined to become a signature film, for its directorial duo, Aleksandr Alov and Vladimir Naumov (students both of Igor Savčenko), as well as for the period: Pavel Korčagin is a big colour production of muted, sombre shades, with a model hero whose self-effacing fanaticism makes him look sometimes pitiful, other times plainly scary – an example of devotion to the cause nobody could possibly live up to, in a mad movie driven by an artistic ambition all sound, all fury. Note the way Alov and Naumov talk about the flesh, the body, how they show



Raznye sud'by

its frailty, what ice and cold can do to it – here, being human is an ordeal. Their take on Ostrovskij was obviously deemed so apt that Pavel Korčagin's screenplay became also the basis for the novel's third adaptation (1975), this time for TV, directed delicately more than deftly by the great Ukrainian poetic stylist Nikolaj Maščenko.

Olaf Möller

RAZNYE SUD'BY

URSS, 1956 Regia: Leonid Lukov

[Diversi destini] ■ T. int.: *Different Fortunes*. Scen.: Leonid Lukov, Jakov Smoljak. F.: Michail Kirillov. Scgf.: Pëtr Paškevič. Mus.: Nikita Bogoslovskij. Int.: Tat'jana Pileckaja (Tanja Ogneva), Julian Panič (Fedja Morozov, suo marito), Lev Sverdlin (padre di Tanja), Ol'ga Žizneva (madre di Tanja), Bruno Frejndlich (Roščin), Tat'jana Konjučova (Sonja Orlova), Georgij Jumatov (Stěpa Ogurcov), Ada Vojcik (madre di Fedja), Vladimir Dorofeev (Sergejčuk), Sergej Blinnikov (Zubov). Prod.: Kinostudija imeni M. Gor'kovo ■ 35mm. D.: 104'. Col. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Raznye sud'by fu accolto con scetticismo dai giovani critici del Disgelo, i quali lo giudicarono troppo didattico e scarsamente raffinato. Rimproveri non del tutto infondati, soprattutto per quanto concerne la sceneggiatura e lo stile del regista, così povero di allusioni culturali che Dovženko non senza malizia definì Lukov un “talento biologico”. Tuttavia il film ebbe un successo enorme ed è ancora oggi molto popolare. È una tipica opera del Disgelo, se non altro perché si concentra completamente sulla sfera dei sentimenti, proibita nel tardo periodo staliniano. I conflitti sociali, marginali nella trama, appaiono ora come vestigia del passato, ora come oggetto di radicale ripensamento. Per esempio, il fatto che la protagonista esponga i suoi problemi coniugali alla riunione del Komsomol serve a dimostrare il suo cinismo. Mentre la tesa reazione dell'amante di lei – l'attampato compositore – alle recensioni della sua opera è un'eco del periodo staliniano, quando una critica negativa valeva una condanna.

È significativo che la protagonista, in partenza caratterizzata semplicemente come ‘donnina graziosa’, diventi nell'interpretazione della bella Tat'jana

Pileckaja la vera star del film. Quanto più il suo personaggio viene sconfessato, tanto più l'attrice appare seducente. E la scoperta della donna bella ma insidiosa e predatrice è un altro fenomeno tipico del primo cinema del Disgelo.

La struttura del film si articola in almeno tre linee narrative paritarie il cui comune denominatore è la protagonista-*'vamp'* che invade la vita privata altrui distruggendone l'armonia. Lo sviluppo della trama prefigura la struttura del serial televisivo (e del resto i film di Lukov, a partire da *Bol'saja žizn'* [Una grande vita], tendono alla serialità). Non a caso il titolo provvisorio era *Znakomye sud'by* (Destini comuni), indicatore di una precisa consapevolezza delle convenzioni e dei conflitti della cultura di massa (il cambiamento di titolo fu imposto dal ministero della cultura per accentuare il tono didattico).

Evgenij Margolit

Young critics of the Thaw were skeptic about Raznye sud'by, judging it too didactic and of little sophistication. These claims were not totally unfounded, especially regarding the screenplay and the director's style, which was so lacking in cultural allusions that Dovženko, somewhat spitefully, defined Lukov as a "biological talent". Nevertheless, the film was enormously successful and is still very popular today. It is a typical Thaw film, if for nothing else because it deals with the world of feelings, which was forbidden in the late Stalin period. Social conflicts are a marginal feature of the plot, at times appearing as foundations of the past and at others subject to radical rethinking. For example, the main character revealing her marital problems at the Komsomol meeting demonstrates her cynicism, while the tense reaction of her lover – an older composer – to reviews of his work is an echo of the Stalin period when negative criticism was like a prison sentence.

The main character, played by beautiful Tat'jana Pileckaja, rises from merely

being a 'pretty young lady' at the film's beginning to its star, which was not a meaningless development. The more her character is disapproved of, the more seductive the actress appears. The beautiful woman who is also dangerous and predatory was another common feature of early Thaw films.

*The film's structure is divided in three equal storylines in which the common denominator is the vamp-protagonist who invades the private life of others destroying its harmony. The plot's development foreshadows the structure of the television series (from *Bol'saja žizn'* [A Great Life] onwards, Lukov's films tended towards a series format). It was not by chance that its temporary title was *Znakomye sud'by* (Familiar Fates), indicating a specific awareness of mass culture conventions and conflicts (the ministry of culture changed its title for a more didactic tone).*

Evgenij Margolit

SOLDATY

URSS, 1956 Regia: Aleksandr Ivanov

[Soldati] ■ T. int.: *Soldiers*. Sog.: dal romanzo *Nelle trincee di Stalingrado* di Viktor Nekrasov. Scen.: Viktor Nekrasov. F.: Vjačeslav Fastovič. Scgf.: Nikolaj Suvorov. Mus.: Oleg Karavajčuk. Int.: Vsevolod Safonov (Keržencev), Tamara Loginova (Ljusja), Leonid Kmit (Čumak), Innokentij Smoktunovskij (Farber), Nikolaj Pogodin (Karnauchov), Ljudmila Markelija (Marusja), Juri Solov'ëv (Valega), Vladislav Koval'kov (Sedych), Michail Ladygin (Borodin), Evgenij Teterin (Georgij Akimovič). Prod.: Lenfilm ■ 35mm. D.: 106'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Il romanzo di Viktor Nekrasov sulla battaglia di Stalingrado era un'opera impegnativa con cui misurarsi: pubblicato a puntate con il titolo *Stalingrad* ("Znamja", n. 8-10, 1946) e subito lodato per l'inflessibile realismo con cui ritraeva la battaglia più deci-

siva della Seconda guerra mondiale, un anno dopo fu pubblicato in volume con il titolo *V okopach Stalingrada* (*Nelle trincee di Stalingrado*, 1947), perché a quel punto il solo nome della città voleva già dire troppe cose. Ci vollero dieci anni prima che la storia di morte e sofferenza di Nekrasov potesse essere adattata per il cinema, con un titolo ancora diverso, *Soldaty*, perfino più generico di *Stalingrad*. Sarebbe interessante sapere se Aleksandr Ivanov conoscesse già il romanzo di Nekrasov quando diresse *Zvezda* (La stella, 1949), che narrava le imprese tutt'altro che eroiche di una squadra di ricognizione e fu immediatamente archiviato dalla censura per poi essere distribuito pochi mesi dopo la morte di Stalin e diventare il primo grande film bellico del Disgelo; la pacata modestia unita all'interesse per i dettagli della vita dei soldati, per non dire della cupa sensazione di un destino incombente e inesorabile, sono i tratti che accomunano queste opere. Ivanov tentò certamente di fare giustizia a Nekrasov, pur prendendosi delle libertà: Stalin è più o meno assente, e lo è anche la disastrosa battaglia di Char'kov che con la sua atmosfera tragica prefigura gli orrori che seguiranno; di suo Ivanov ci mette il lirismo meravigliosamente maschile presente in tanti film di guerra del Disgelo, che pure non attutisce mai la ferocia e il dolore che costituiscono il nucleo dell'opera.

Olaf Möller

Viktor Nekrasov's novel on the battle of Stalingrad was a troublesome piece of literature: published in serial form as Stalingrad ("Znamja", no. 8-10, 1946) and praised immediately for its unflinchingly realistic portrayal of WWII's most decisive battle, it got re-titled into V okopach Stalingrada (Front-line Stalingrad, 1947) for the book edition only a year on – the embattled city's name alone was by then already too 'suggestive' in too many directions at the same time. It took a decade till Nekrasov's tale of suffering and death could be adapted



Soldaty

for cinema, again under a different title: *Soldaty* – which is even more general than *Stalingrad*. It's interesting to speculate whether Aleksandr Ivanov already knew Nekrasov's novel when he directed *Zvezda* (The Star, 1949), his immediately shelved tale of a recon squad's unheroic exploits that accidentally became the Thaw's first major war movie when it got finally released a few months after Stalin's death; a quiet modesty combined with an interest in the details of soldiering, not to mention a grim sense of determination and doom all these works certainly have in common. Ivanov certainly tried to do justice to Nekrasov – even if the film takes its liberties with the novel: Stalin is more or less out of the picture, and so is the story's original opening with the disastrous battle of Charkov which sets the tragic tone for the horrors ahead. Added was that wonderfully masculine lyricism found in many Thaw war movies – although it never truly cushions the ferocity and pain at the work's heart.

Olaf Möller

DOM, V KOTOROM JA ŽIVU

URSS, 1957 Regia: Lev Kulidžanov, Jakov Segel'

■ T. it.: *La casa dove abito*. T. int.: *The House I Live In*. Scen.: Iosif Ol'sanskij. F.: Vjačeslav Šumskij. Scgf.: Vladimir Bogomolov. Mus.: Jurij Birjukov. Int.: Valentina Telegina (Davydova, la madre), Nikolaj Elizarov (Davydov, il padre), Evgenij Matveev (Konstantin, il figlio maggiore), Vladimir Zemljanikin (Serëža, il figlio minore), Jura Mjasnikov (Serëža da piccolo), Rimma Šorochova (Katja Davydova), Pavel Šal'nov (Nikolaj, suo marito), Michail Ul'janov (Dmitrij Kaširin), Ninel' Myškova (Lida, sua moglie), Klavdija Elanskaja (attrice). Prod.: M. Gor'kij film studio ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Lev Kulidžanov è uno dei maggiori protagonisti dimenticati del Disgelo, un autore il cui stile misurato e influenzato dal neorealismo fu considerato esemplare, un modello da emulare, da molti studenti del VGIK negli anni Cinquanta. A conti fatti, furono i maestri di stile e i realisti modernisti

a entrare nella storia, mentre la modestia di Kulidžanov era ovviamente troppo normale per essere ricordata. Si aggiunga a questo la traiettoria della sua carriera: durante l'era glaciale brežneviana, Kulidžanov (soprannominato 'Spjaščij Lev', 'Leone Addormentato') divenne un rappresentante del sistema e fu insignito di importanti cariche; essendo realista, si levò raramente contro i superiori per difendere colleghi già irrimediabilmente caduti in disgrazia, e questo non gli fu perdonato; mentre i suoi tanti piccoli gesti di generosità vennero dimenticati a cuor leggero. La carriera di Kulidžanov ricorda quella di altre personalità degli anni Cinquanta che rappresentavano una sorta di ala conservatrice del Disgelo, come Vladimir Basov o Stanislav Rostockij (*Zemlja i ljudi* [La terra e gli uomini], 1955, proiettato al festival lo scorso anno). *Dom, v kotorom ja živu* può essere accostato a *Letjat žuravli* (*Quando volano le cicogne*, 1957) di Michail Kalatozov, film drammatico che abbraccia il periodo compreso tra il 1935 e la rigenerazione successiva alla 'Grande guerra patriottica'. La principale differenza è che Kulidžanov e Segel' raccontano la storia di una comunità, gli abitanti di un tipico condominio moscovita, con al centro la famiglia Davydov; mentre Kalatozov si concentra su una coppia e sulla sua cerchia immediata in un melodramma d'amore e speranza, stupro e dannazione. Inoltre Kulidžanov e Segel' restano fedeli al realismo e alla semplicità rifiutando qualsiasi effetto pirotecnico, e questo rende ancora più sconvolgente il momento in cui i fuochi della guerra appaiono all'orizzonte come un Armageddon.

Olaf Möller

Lev Kulidžanov is one of the major forgotten figures of the Thaw – an auteur whose measured, Neorealism-influenced style was deemed exemplary, a model to emulate by many a VGIK student of the 50s. In the end, it's the grand stylists and modernist realists who made it into his

tory, while Kulidžanov's modesty was obviously considered too ordinary, common to remember. Add to that the way his career developed: during Brežnev's ice age, Kulidžanov (nicknamed: 'Spjaščij Lev', 'Sleeping Lion') became a figurehead of the establishment who held several major posts of power; ever the realist, he rarely rose against the Upper Echelon in defence of colleagues in trouble when the case looked lost anyway – for which he wasn't forgiven; while all the seemingly small day-to-day good he did got casually forgotten. As a trajectory, Kulidžanov's career resembles that of several other 50s luminaries who constitute something like the Thaw's conservative wing, eg. Vladimir Basov or Stanislav Rostockij (cf. *Zemlja i ljudi*, Land and People, 1955, screened in last year's program). Dom, v ktorom ja živu can be seen as a parallel movie to Michail Kalatozov's *Letjat žuravli* (The Cranes Are Flying, 1957): a drama spanning the period from 1935 via the Great Patriotic War to its aftermath, the moment of regeneration. Main difference: Kulidžanov e Segel' tell the story of a collective: the inhabitants of a typical, multi-storey house in Moscow, with the Davydov family at its centre; while Kalatozov focuses on one couple and their immediate surroundings, therein a melodrama of love and faith, rape and damnation. Also, Kulidžanov e Segel' keep it simple and real, refusing all directorial pyrotechnics – which makes the moment when the fires of war appear like Armageddon impending at the horizon look even more shocking.

Olaf Möller

OGNENNYE VĖRSTY

URSS, 1957 Regia: Samson Samsonov

■ T. it.: *Strada infuocata*. T. int.: *Fiery Miles*. Scen.: Nikolaj Figurovskij. F.: Fëdor Dobronravov. Scgf.: Nikolaj Markin. Mus.: Nikolaj Krjukov. Int.: Ivan Savkin (Zavragin), Margarita Volodina (Katja), Michail Trojanovskij (Šelakobiv), Antonij



Ognennye vërsty

Chodurskij (Orlinskij), Vladimir Kenigson (Beklemiše), Evgenij Burenkov (Varëcha), Viktor Stepanov (Proška), Anatolij Osmol'skij (Alëša), Sergej Prjanišnikov (Vecchio Egor). Prod.: Mosfilm ■ 35mm. D.: 83'. Col. Versione russa con sottotitoli inglesi / Russian version with English subtitles ■ Da: Gosfilmofond

Samson Samsonov merita decisamente maggiori approfondimenti: autore di genere per eccellenza, è a suo agio con i trattamenti dei classici della letteratura, da Čechov (*Poprygun'ja* [La cicala], 1955) a Višnevskij (*Optimističeskaja tragedija* [Una tragedia ottimistica], 1963). *Ognennye vërsty* è passato alla storia del cinema reinventando il film d'azione sulla guerra civile, genere dormiente da almeno vent'anni e qui condito da un'altra variante del cinema sovietico di intrattenimento fino ad allora raramente sperimentata: il *mystery* (vale la pena di ricordare che Samsonov nel 1990 dirigerà *Myšelovka*, eccellente adattamento di *Trappola per topi* di Agatha Christie). Samsonov mette subito in chiaro le sue fonti di ispirazione: la più importante è dichiarata all'inizio del film,

quando un personaggio annuncia che "Putešestvie budet opasnym" ("Sarà un viaggio pericoloso"), titolo con cui in Unione Sovietica uscì *Ombre rosse* (1939); e il fatto che la banda eterogenea di personaggi in missione viaggi su una *tačanka* dovrebbe far pensare immediatamente a un altro sempreverde del cinema d'azione sovietico: il *Čapaev* (1934) di Georgij e Sergej Vasil'ev con la sua bella dose di gloriosi mitragliamenti. Non si può dire che Samsonov si faccia intimidire dai Grandi! E non delude mai: le grintossissime scene di battaglia, dense ed entusiasmanti, da sole valgono la visione. Per Samsonov il genere è tutto, e questo atteggiamento gli guadagnò l'ammirazione di un maestro come Michail Romm, che come lui adorava raccontare una buona storia per il gusto dello spettacolo, e nient'altro.

Olaf Möller

Samson Samsonov is most decidedly a subject for further research: A genre auteur par excellence who proved himself equally apt at adapting the classics of literature, be they Čechov (Poprygun'ja, The Grasshopper, 1955), be they

Višnevskij (Optimističeskaja tragedija, *Optimistic Tragedy*, 1963). Ognen-nye vërsty went down in the annals of cinema as the film that re-invented the Civil War actioner – a genre dormant for almost two decades, spiced up here with another variety of entertainment Soviet cinema at that point only rarely experimented with: mystery (let's mention here that Samsonov would later direct an excellent adaptation of Agatha Christie's 1952 *The Mousetrap*, Myšelovka, 1990). *Samsonov* is quite open about his sense of historical lineage, sources of inspiration. The most important one, in fact, is pretty much spelled out early on in the film, when one character promises: "Putešestvie budet opasnym" ("The journey will be dangerous"), which is the first Soviet release title of John Ford's *Stagecoach* (1939); that the motley band on a mission travels by tačanka should immediately bring to mind another perennial classic of Soviet action: Georgij e Sergej Vasil'ev's Čapaev (1934), which features its fair share of machine gun-glory. Well, *Samsonov* certainly didn't shy away from the Big Ones...! And delivered in style: The wonderfully ballsy battle scenes, rousing and dense, are alone worth watching the film. That *Samsonov* treated genre here as a be all and end all in itself earned him the admiration of, among others, Michail Romm – a master who also relished telling a good story for the sake of entertainment and nothing but.

Olaf Möller

POEDINOK

URSS, 1957 Regia: Vladimir Petrov

[Il duello] ■ T. int.: *The Duel*. Sog.: da romanzo omonimo di Aleksandr Kuprin. Scen.: Vladimir Petrov. F.: Arkadij Kol'caty. Scgf.: Abram Frejdin. Mus.: Aram Chačaturjan. Int.: Nikolaj Komissarov (colonnello Šulgovič), Andrei Popov (tenente Nazanskij), Jurij Puzyrëv (sottotenente Romašov), Michail Nazvanov (tenente Nikolaev), Irina Skobceva (Aleksandra

Petrovna, 'Šuročka', sua moglie), Lidija Sucharevskaja (Raisa Peterson), Sergej Blinnikov (Lech), Nikolaj Bogoljubov (Osadčij), Vladimir Belokurov (Dic), Evgenij Evstigneev (Peterson). Prod.: Mosfilm ■ 35mm. D.: 102'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Poedinok è un bell'esempio di *cinéma de qualité* sovietico, come spesso accade con le trasposizioni di classici della letteratura. Sperimentati attori teatrali accompagnano a una giovane stella dello schermo (in questo caso Irina Skobceva, appena approdata alla fama grazie alla Desemona interpretata assieme al futuro marito Sergej Bondarčuk-Otello nel primo adattamento sovietico di Shakespeare). Vladimir Petrov (1896-1966) può essere considerato il padrino di questa tradizione. Uno dei pochi registi sovietici influenzati più dalla Prima guerra mondiale che dalla Rivoluzione, aveva scelto di mettere al centro dei suoi film gli 'umiliati e offesi'. Petrov riuscì a infilare tutto un mondo dostoevskiano di complessi e torbide passioni non solo nella storia di Pietro il Grande nel suo film biografico del 1937-39 ma perfino nei film 'di bambini', sul modo in cui il Partito si prendeva cura degli orfani. Conobbe il successo internazionale con *Groza* (*Luragano*, 1933), adattamento insieme poetico e naturalistico dell'opera teatrale di Aleksandr Ostrovskij.

Tra i classici, Petrov sapeva scegliere quelli più in sintonia con il presente. L'adattamento di *Bez viny vinovatye* (*Colpevoli senza colpa*) di Ostrovskij fu campione d'incassi nel 1945. *Poedinok* fu il suo ultimo successo. Il romanzo scritto da Aleksandr Kuprin all'inizio del secolo descriveva con sguardo disincantato la dura vita degli ufficiali in una guarnigione di provincia. L'adattamento di Petrov era un melodramma romantico, un genere che mancava ai russi da svariati decenni. Il pathos di Kuprin sta tutto nel suo disprezzo per il sistema militare sovietico; gli attori del film di Petrov risplendono

nelle uniformi prerivoluzionarie e si concedono valzer e mazurke (e come biasimarli, visto che le musiche sono composte da Aram Chačaturjan). E poi naturalmente c'è l'amore, non un semplice triangolo ma una figura complessa con al centro una *femme fatale*, cosa che non potremmo mai vedere in una storia moderna. La compostezza della recitazione tipica della scuola russa lascia il posto a un esasperato melodramma. Il tutto viene messo in scena in maniera coerente e consapevole, con grande soddisfazione del pubblico di allora (senza tener conto dei critici).

Peter Bagrov

Poedinok is a fine example of Soviet *cinéma de qualité*. As are most of the adaptations of classical literature. Leading actors of the stage are supporting a young star of the screen (in this case Irina Skobceva who has just gained fame as Desdemona opposite her future husband Sergej Bondarčuk-Othello in the first Soviet adaptation of Shakespeare). Vladimir Petrov (1896-1966) could be considered the godfather of such films. One of the few Soviet directors influenced rather by the First World War than by the Revolution, he had chosen 'the humiliated and insulted' for his main topic. Petrov managed to smuggle a Dostoevskian world of dark passions and complexes not only in the story of Peter the Great in his 1937-39 biopic but even into 'children's films' about the way the Party was taking care of orphans. He gained international success with *Groza* (Thunderstorm, 1933), an adaptation of Aleksandr Ostrovskij's classic play, poetical and naturalistic at the same time.

Petrov had a taste for picking classics on issues of the day: Ostrovskij's *Bez viny vinovatye* (Guilty Without Guilt) became a number one box-office hit in 1945. *Poedinok* was his last success. Aleksandr Kuprin's novel written at the turn of the century was a cold-eyed story of dull garrison life. Petrov's adaptation was a romantic melodrama – a genre the Russians were lacking for



Poedinok

several decades. Kuprin's pathos was in his contempt for the Russian military system; the actors in Petrov's film sparkled in pre-revolutionary uniforms, relishing mazurkas and waltzes (no wonder, since the music was composed by Aram Chačaturjan). And of course there was love – not just a triangle but a multifigured composition with a femme fatale

at the centre, something one could never see in a modern story. Restrained acting, typical for 'the Russian school', gave way to over-the-top melodrama. Which was done deliberately and consistently – to the great satisfaction of the audience (not counting the critics).

Peter Bagrov

SMERT' PAZUCHINA

URSS, 1957 Regia: Grigorij Nikulin

[La morte di Pazuchin] ■ T. int.: *Death of Pazuchin*. Sog.: dall'omonima pièce di Michail Saltykov-Ščedrin. Scen.: Grigorij Nikulin. F.: Dmitrij Meschiev. Scgf.: Boris Burmistrov. Mus.: Aleksandr Manevič. Int.: Michail Trojanovskij (Ivan Prokofievič Pazuchin), Vitalij Policejmako (Prokofij Ivanyč Pazuchin), Nikolaj Korn (Furnačev), Anna Lisjanskaja (Nastas'ja Ivanovna), Ivan Efremov (Lobastov), Ol'ga Kaziko (Živoedova), Michail Ivanov (Živnovskij), Nikolaj Dmitriev (Baev), Ol'ga Vinding (Vasilisa Parfent'evna), Nina Urgant (Mavra Grigor'evna). Prod.: Lenfilm ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfilmofond

Alla fine dell'era staliniana gli adattamenti cinematografici di produzioni teatrali erano il genere più morigerato che si potesse immaginare. Passati per ben due volte attraverso il filtro della censura – al teatro e sullo schermo – avevano ben poco a che fare con l'arte cinematografica ed erano oggetto dell'unanime disprezzo dei registi. Grigorij Nikulin ne era consapevole: uno dei pochi registi sovietici ad alternare cinema e teatro, non fu mai incline a mescolarli. La sua precedente produzione teatrale (*Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni) fu adattata per lo schermo da altri: fedelmente, e fu questo che uccise il film. Stavolta decise di trasporre egli stesso un'opera teatrale, cambiando radicalmente tecnica.

La morte di Pazuchin è un'opera teatrale di Michail Saltykov-Ščedrin, uno dei più grandi autori satirici russi dell'Ottocento. Lo stile iperpatetico del Teatro Bol'šoj di arte drammatica di Leningrado suonava arcaico con Čechov o Gor'kij ma paradossalmente si addiceva a una commedia grottesca in cui tutte le passioni ruotano attorno a una morte e a un'eredità. Nella sua trasposizione Nikulin decide di trasformare i difetti in effetti usando un'illuminazione espressionista e la

macchina da presa in soggettiva. Dmitrij Meschiev, allievo prediletto del grande Andrej Moskvina, applica lo stile adottato dal maestro nel *Cappotto* e in *Ivan il terribile* e si distingue subito come uno dei migliori direttori della fotografia sovietici.

Nella Russia zarista la commedia di Saltykov-Ščedrin era stata messa al bando con il seguente verdetto: "I personaggi qui presentati dimostrano che la nostra società si trova in uno stato di totale devastazione morale". Nikulin e Meschiev ne fanno un intento programmatico: "Nulla è sacro", pare essere il motto di *Smert' Pazuchina*. Il film abusa con grande gusto e competenza dei simboli ortodossi; aureole, icone, dipinti erotici e banconote sono filmati con pari benevolenza; e la morale è affidata ai due personaggi più degradati, che ci vengono mostrati capovolti, riflessi in una pozzanghera... *Smert' Pazuchina* non fu un successo commerciale ma Nikulin e Meschiev furono accolti nell'élite dei registi leningradesi.

Peter Bagrov

Screen adaptations of stage productions emerged at the end of Stalin's era as the most chaste genre possible. Twice filtered by the censors – in the theatre and on the screen – they had little to do with the art of cinema and were unanimously despised by filmmakers. Grigorij Nikulin was aware of that: one of the few Soviet directors who combined theatre and film throughout his whole life, he never mixed the two. His previous stage production (Goldoni's Servant of Two Masters) was cinematized by others – faithfully, and that's exactly what killed the film. This time he decided to 'translate' a play himself, changing the techniques fundamentally.

The Death of Pazuchin is a play by Michail Saltykov-Ščedrin, one of the greatest Russian satirists of the XIX century. The hyper-pathetic style of the Leningrad Bol'soj Drama Theatre seemed archaic in Čechov or Gor'kij but paradoxically suited a grotesque comedy where all the



Smert' Pazuchina

passions revolve around death and inheritance. When transferring this to film Nikulin decided to turn a defect into an effect by using expressionist lighting and a subjective camera. Dmitrij Meschiev, the favourite pupil of the great Andrej Moskvina, applied his master's style from The Overcoat and Ivan the Terrible and immediately gained the reputation of one of the best Soviet cameramen.

In Tsarist Russia Saltykov-Ščedrin's comedy was banned with a verdict: "Characters presented there are set to prove that our society lies in a state of total moral devastation". Nikulin and Meschiev used this as a guideline. "Nothing sacred" is the keynote of their film. Orthodox symbols are abused throughout the whole film with great taste and knowledge; halos, icons, erotic paintings and banknotes are filmed with equal affection; and the morals are pronounced by the two most degraded characters, shown upside down reflected in a puddle... Smert' Pazuchina did not become a commercial success, but Nikulin and Meschiev were welcomed to the high-brow family of Leningrad filmmakers.

Peter Bagrov

ČETVERO

URSS, 1957 Regia: Vasilij Ordynskij

[I quattro] ■ T. int.: *The Four*. Scen.: Daniil Chrabrovickij. F.: Vladimir Monachov. Scgf.: Aleksandr Žarenov. Mus.: Andrej Ėšpai. Int.: Vladimir Gribkov (Vikentij Karpovič), Margarita Anastas'eva (Alla Sergeevna), Michail Majorov (Andrej Il'ič), Vladimir Gusev (Aliosha Knjazev), Nikolaj Timofeev (Basmanov), Daniil Netrebin (Krylatkin), Boris Terent'ev (Sarancev), Žanna Suchopol'skaja (Lělja), Lidija Sucharevskaja (Karpušina), Valentina Beljaeva (Chor'kova). Prod.: Mosfilm ■ 35mm. D.: 91'. Col. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfilmofond

Vasilij Ordynskij può essere considerato l'unico rappresentante del cinema sovietico 'dell'inquietudine morale' degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta. Fu elogiato (specie grazie al suo primo film, *Čelovek rodilsja* [È nato un uomo], 1956), per il realismo con cui sapeva ritrarre i diversi strati sociali. Attento e sensibile osservatore della realtà, aveva però a cuore più le questioni esistenziali che quelle sociali. Forse è per questo che *Četvero* fu girato a colori:



Četvero

scelta quasi scandalosa per un film sovietico 'serio' degli anni Cinquanta, da cui ci si aspettava un rigore documentario. Ma questi non sono i colori festosi del primo Disgelo, e sono volutamente irritanti nella loro irrilevanza per la storia angosciante che viene narrata.

La scena d'apertura può spiegare qualcosa del cinema di Ordynskij. Un piano sequenza ci mostra una stanza: la macchina da presa passa in rassegna pesanti tende di velluto, una scrivania coperta di libri e manoscritti, foto autografate di famosi scienziati del passato, il ritratto di una donna in un abito *fin de siècle*, un bicchiere di tè in un portabicchiere d'argento, un divano con tanti cuscini sul quale riposa un pastore tedesco. Alla fine del piano sequenza sappiamo tutto del vecchio, conosciamo le sue abitudini, il suo passato, e lo vediamo per la prima e l'ultima volta: seduto in poltrona, morto. Il film narra dei quattro allievi del professore morto e della loro strenua ricerca di una cura per un'epidemia. La vera trama però è la storia di quattro falliti cui la scienza offre l'occasione di non sentirsi completamente inuti-

li. Le trame dei film sovietici, buone o cattive che siano, sono di norma coerentissime. Ma Ordynskij non crede né nella logica né nel caso, e le linee narrative convenzionali nei suoi film giungono raramente a una risoluzione. Quando uno dei personaggi si pratica un'iniezione mortale nel disperato tentativo di fare colpo su una ragazza che lo disprezza, non dimostra nulla: rimane uno scienziato mediocre, un tecnico ingenuo e ambizioso. La ragazza sta per comprare il giornale che reca il necrologio del giovane, ma poi arriva l'autobus, lei scompare nella folla moscovita, e una scena melodrammatica si trasforma in documentario.

Peter Bagrov

Vasilij Ordynskij could be considered the sole representative of the Soviet 'cinema of moral anxiety' in the 1950s-early 1960s. He was praised (particularly for his first feature, Čelovek rodilsja, A Man is Born, 1956), for his true-to-life portrayal of various social layers. But as excellent and accurate an observer as he was, social matters were not as important to him as existential ones. Perhaps

that's the reason why Četvero was filmed in colour: that seemed almost scandalous for a 'serious' Soviet film in the the 50s with their striving for documentary. But this is not the festive colour of the early Thaw, it is deliberately irritating in its irrelevance to the distressing story.

The opening shot can explain something in Ordynskij's cinema. A long take of a man's room: the camera passes by massive velvet drapes, a table with manuscripts, autographed photos of famous scientists of the past, of a woman in a fin de siècle costume, a glass of tea in a silver holder, a sofa with a heap of pillows and a shepherd dog reclining at ease. By the end of the shot we know everything about the old man, his habits, his past – and we see him for the first and last time, sitting in his armchair, dead.

The film deals with the four pupils of the dead professor, their struggle for a cure for an epidemic fever. The true plot however is a story of four failures, for whom their science might be the only way to feel themselves needed. Soviet film plots, both good and bad ones, are as a rule awfully consistent. But Ordynskij believes neither in logic nor coincidence, and conventional storylines in his films rarely come to a resolution. When one of the characters, desperately trying to impress a girl who despises him, gives himself a deadly injection, nothing is proved to anyone: he is still not a great scientist, only a naïve and ambitious technician. The girl is about to buy the newspaper with his obituary, but her bus comes, and she disappears in a Moscow crowd – turning a melodramatic shot into a documentary one.

Peter Bagrov

DEVOČKA IŠČET OTCA

URSS, 1959 Regia: Lev Golub

[Una ragazza in cerca del padre] ■ T. int.: A Girl Looking for Her Father. Scen.: Konstantin Gubarevič, Evgenij Ryss. F.: Oleg Avdeev, Izrail' Pikman. Scgf.: Jurij Bulyčev. Mus.: Jurij Bel'zackij,

Vladimir Olovnikov. Int.: Anja Kamenkova (Lenočka), Vova Gus'kov (Janka), Nikolaj Barmin (papà Panas), Vladimir Dorofeev (guardia forestale, nonno di Janka), Anna Egorova (Praskov'ja Ivanovna), Evgenij Grigor'ev (paramedico), Konstantin Bartaševič, (Günter, comandante nazista), Boris Kudrjavcev (capo della polizia), Evgenij Polosin (anziano del villaggio), Gennadij Mičurin (Standartenführer SS). Prod.: Belarus'fil'm ■ 35mm. D.: 89'. Col. Versione russa / Russian version ■ Da Gosfilmofond

Primo film bielorusso del Disgelo sulla Seconda guerra mondiale, essendo rivolto a un pubblico di ragazzi ha una trama piuttosto convenzionale e si conclude con un happy ending. Ciò non gli impedì di riscuotere un notevole successo tra il pubblico adulto, e non solo in patria (uscì in ottantatré paesi), grazie alla solidità drammaturgica, alla magistrale messa in pratica delle regole del cinema d'avventura e alla sapiente direzione dei giovani interpreti, in particolare della protagonista Anja Kamenkova (che all'epoca aveva solo cinque anni ed era destinata a diventare un'attrice di fama).

La trama si ispira a un tragico episodio della storia bielorusa risalente al periodo dell'occupazione nazista, quando i figli del grande comandante partigiano 'papà Minaj' (Minaj Šmyrëv) furono presi in ostaggio e uccisi dai nazisti. La memoria di quel passato recente si intreccia alle scelte stilistiche del film: il lento procedere della colonna di ostaggi, la resa espressiva della sua varia umanità (uno dei direttori della fotografia, Izrail' Pikman, aveva esordito come cineoperatore di guerra), i colori brillanti e fastosi del bosco autunnale sottolineati dalle sagome nere dei nemici (a differenza di altri film bellici degli anni Cinquanta e Sessanta, caratterizzati da un bianco e nero documentaristico, *Devočka iščet otca* è girato a colori, rientrando nella categoria dei film per ragazzi e dei film di genere). La natura da incantevole sfondo diviene protagonista a pieno titolo: nasconde i



Devočka iščet otca

perseguitati e respinge gli occupanti. Il bosco è la casa dei partigiani, e li rende invulnerabili. Riemerge qui forte e feconda l'influenza di Dovženko, già visibile nei film di Lev Golub della prima metà degli anni Trenta. Non sorprende dunque che abbia ricevuto tanti riconoscimenti ricevuti in patria e all'estero (tra cui il premio per il migliore film per ragazzi a Kiev e per la migliore attrice protagonista ad Anja Kamenkova a Mar del Plata).

Evgenij Margolit

The first Belarusian film of the Thaw period about World War II was geared for a young audience and had a rather conventional plot and a happy ending. It was, however, also well received by adult audiences and not just at home (it was released in eighty-three countries) with its solid dramatic structure, masterful use of adventure film conventions and the skilful direction of young actors, especially the lead actress Anja Kamenkova (who was only five at the time of filming and would become a famous actress).

The plot is based on a tragic episode of Belarusian history during Nazi occupation. The children of the great partisan commander 'Father Minaj' (Minaj

*Šmyrëv) were taken hostage and executed by the Nazis. Memory of the recent past is woven into the film's style: the slow pace of the line of hostages, the expressive rendering of varied humanity (one of the cinematographers, Izrail' Pikman, started out as a war cameraman), the lavish colors of the forest in autumn punctuated by the black shapes of the enemy (war films of the 1950s and 60s were shot in a black-and-white documentary style, but *Devočka iščet otca* was filmed in color being categorized as a film for kids and genre movie). Nature is an enchanting background but also a character in its own right: it hides the hunted and drives back the occupying forces. The forest is where the partisans are at home and are invulnerable. Dovzhenko's influence was visible in Lev Golub's films of the early 1930s and here it is rich and powerful. It is not surprising that the film received so many awards at home and abroad (including for best children's film in Kiev and Anna Kamenkova as best actress in Mar del Plata).*

Evgenij Margolit

ARMONIOSA RICCHEZZA IL CINEMA A COLORI IN GIAPPONE (Seconda parte)

Richness and Harmony. Colour Film in Japan (Part Two)

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*
Alexander Jacoby e Johan Nordström
in collaborazione con / *in collaboration with*
National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo



Questa seconda e ultima parte della rassegna sul cinema a colori giapponese al Cinema Ritrovato propone un'ampia varietà di titoli che spaziano dalle pionieristiche sperimentazioni d'anteguerra ai capolavori dei tardi anni Cinquanta, dai classici firmati da registi di riconosciuta fama ai film commerciali, dalle ambientazioni d'epoca a quelle contemporanee, mettendo in luce i diversi impieghi della tecnologia a colori.

In Giappone il colore si diffuse nel cinema commerciale solo nel dopoguerra, ma le prime sperimentazioni risalgono agli anni Trenta. Il primo in ordine cronologico tra i film della rassegna, frutto del recente restauro del materiale superstite, è *Senninbari* (La cintura dai mille punti), girato nel 1937 con un pionieristico procedimento a due matrici.

La retrospettiva esplora poi varie manifestazioni del cinema a colori negli anni Cinquanta, abbracciando i sette anni che vanno dal primo lungometraggio commerciale a colori, *Karumen kokyo ni kaeru* (*Carmen torna a casa*, 1951) di Keisuke Kinoshita alla sgargiante favola storica dello stesso regista, *Narayama bushiko* (*La ballata di Narayama*, 1958), con le sue gamme cromatiche ispirate al teatro e alle arti tradizionali. I film presentati illustreranno vari procedimenti tecnici, compreso il sistema d'importazione Eastmancolor e i formati nipponici Fujicolor e Konicolor. Quest'anno ci concentreremo in particolare sul Konicolor, che appare in ben tre film inclusi nel programma. Messo a punto dal laboratorio Konishiroku Shashin Kogyo, il sistema divenne celebre per il procedimento a tre matrici in grado di riprodurre vividamente un vasto ventaglio di colori e sfumature. Il programma valorizza anche i diversi usi creativi della pellicola a colori: passando dalla luminosa vitalità di *Jazz musume tanjo* (È nata una cantante jazz, 1955) ai simbolismi politici di *Yoru no kawa* (Fiume notturno, 1956) di Yoshimura e a quelli psicologici di *Kiiroi karasu* (Il corvo giallo, 1957) di Goshō, i film selezionati esemplificano le diverse declinazioni delle potenzialità artistiche del colore nell'industria cinematografica giapponese.

Questo programma è stato curato in collaborazione con National Film Center, Tokyo. Ringraziamo in particolare il curatore Masaki Daibo.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

This concluding installment in a two-year programme of Japanese colour cinema at Il Cinema Ritrovato offers a broad variety of early Japanese colour films, stretching in time from pioneering pre-war experimentation to the colour masterpieces of the late 1950s, and comprising a mixture of classics by certified auteurs with commercial entertainment films, in both period and contemporary settings. In so doing, we highlight the diverse artistic uses to which colour technology in Japan was put.

Although widespread use of colour in commercial film only began in the postwar years, experiments with colour process had been undertaken in the 1930s. The earliest film in this retrospective, shown here in a new restoration of the surviving footage, is Senninbari (The Thousand-Stitch Belt), a 1937 film made using a pioneering two-strip colour process.

The rest of the programme explores various manifestations of colour cinema in the 1950s, spanning the seven years from the first commercial full-length feature film in colour, Keisuke Kinoshita's Karumen kokyo ni kaeru (Carmen Comes Home, 1951) to the same director's flamboyant historical fable, Narayama bushiko (The Ballad of Narayama, 1958), with its colour schemes inspired by traditional theatre and arts. The films screened will illustrate various colour processes, including imported Eastmancolor and the indigenous Fujicolor and Konicolor formats. This year we have a particular focus on Konicolor, featured in three of the films included in the programme. Devised by the Konishiroku Shashin Kogyo laboratory, this became celebrated for its three-strip process, which was able vividly to reproduce a broad range of colours and shades. The programme also highlights the varied artistic uses made of colour film in Japan. From the sheer brightness and vitality of Jazz musume tanjo (A Jazz Girl is Born, 1955) to the political colour symbolism of Yoshimura's Yoru no kawa (Night River, 1956) to the psychological colour symbolism of Goshō's Kiiroi karasu (The Yellow Crow, 1957), the chosen films exemplify different facets of the artistic potential of the emerging medium as it was embraced by the Japanese film industry.

This program was organised in collaboration with the National Film Center, Tokyo, and we acknowledge especially the participation of the assistant curator Masaki Daibo.

Alexander Jacoby and Johan Nordström

SENNINBARI

Giappone, 1937 Regia: Genjiro Saegusa

[La cintura dai mille punti] ■ T. int.: *The Thousand-Stitch Belt*. Sog., Scen.: Kesshu Tsukuda. F.: Sukeshide Urushiyama. Int.: Matsunosuke Fukui (Shotaro Saeki), Kuni Sugiura (la madre), Hoshiko Tachibana (Oyoshi, la fidanzata), Fumio Wakamatsu (Takasugi), Shizuko Takazawa (Tokiko, la moglie), Fumiyo Kyomachi (Mieko, la sorella). Prod.: Dai Nihon Tennenshoku Eiga Seisakujo (Greater Japan Natural Color Productions) ■ DCP. D.: 19'. Col. Versione giapponese con sottotitoli in inglese / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center, Tokyo ■ Restaurato nel 2015 da National Film Center / *Restored in 2015 by National Film Center*

Precoce esempio di uso del colore nel cinema giapponese, questo film – del quale è stata trovata una copia incompleta negli archivi del Gosfilmofond di Mosca – narra di un marinaio i cui rapporti con la madre e la fidanzata si disgregano quando viene arruolato per andare a combattere in Cina. Il titolo si riferisce alla cintura lunga circa un metro e decorata da mille punti confezionata dalla nonna del protagonista. Il film documenta un clima bellicoso: fu girato nell'anno in cui il Giappone, dopo aver annesso la Manciuria, lanciò un attacco su vasta scala contro la Cina. Terzo film prodotto dalla pionieristica Dai Nihon Tennenshoku Eiga Seisakujo (Film a colori naturali del grande Giappone) e realizzato con un procedimento a due colori, *Senninbari* è il più antico talkie giapponese a colori giunto fino a noi. La Dai Nihon Tennenshoku Eiga Seisakujo fu la prima società di produzione ad adottare il processo Multicolor, noto all'epoca come 'colore di Shanghai'. Il recensore di "Kinema Junpo" elogiò il salto di qualità tecnico rispetto al primo film della compagnia, *Tsukigata Hanpeita* (Seika Shiba, 1937), lamentando però che la storia era debole dal punto di vista drammatico.



Senninbari

Genjiro Saegusa (nato nel 1900) è oggi poco noto perfino in Giappone. Attivo alla Nikkatsu ai tempi di Mizoguchi, fu un regista prolifico nel periodo muto e restò attivo fino agli anni Cinquanta. La data della sua morte è ignota. David Bordwell evoca il cinema impressionista francese e il montaggio sovietico a proposito del suo *Gunshin Tachibana chusa* (Tenente colonnello Tachibana, 1926), mentre l'elegante film d'azione *Tokkyu sanbyaku mairu* (300 miglia in treno espresso, 1928) è stato di recente riscoperto e applaudito in Italia e in Germania.

Si è rivelato impossibile trasportare in Giappone il materiale originale, un positivo nitrato a colori conservato al Gosfilmofond. Per questo in Russia è stata prodotta una versione a 4K su cui si è basato un nuovo metodo di restauro digitale condotto in collaborazione con le società di produzione, IMAGICA Corp e IMAGICA West Corp. Analizzando i risultati delle simulazioni fotochimiche realizzate presso IMAGICA West, è stato possibile determinare la gamma cromatica che

il sistema a due colori non era in grado di riprodurre, impedire che quella gamma fosse acquisita in sede di color grading e recuperare così il colore di *Senninbari*.

This early Japanese colour film, rediscovered in an incomplete print at Moscow's Gosfilmofond archive, focuses on a boatman whose relationships with his mother and fiancée are disrupted when he is conscripted to fight in China. The title comes from the metre-long belt composed of a thousand stitches which the hero's grandmother begins to prepare for him. The film is a memento of bellicose times, made in the year when Japan, which had already annexed Manchuria, launched a full-scale war with China. Senninbari was the third film produced by the production company Dai Nihon Tennenshoku Eiga Seisakujo (Greater Japan Natural Color Productions), a pioneer of colour cinema in Japan. It is the oldest surviving Japanese colour talkie, made using a two-colour system. Dai Nihon Tennenshoku Eiga Seisakujo was the first production company to adopt the Multicolor process, known as 'Shanghai

color' at the time. On the film's release, the "Kinema Junpo" reviewer praised the improvement in the process by comparison with the studio's first film, Tsukigata Hanpeita (Seika Shiba, 1937), but suggested that the work was lacking in dramatic terms.

Director Genjiro Saegusa (b. 1900), is today little-known even in Japan. A contemporary at Nikkatsu of Kenji Mizoguchi, he worked prolifically through the silent era and remained active into the 1950s. His date of death is unknown. David Bordwell speaks of the echoes of French impressionist cinema and Soviet-style montage in his Gunshin Tachibana chusa (Lieutenant Colonel Tachibana, 1926), while his stylish rediscovered action film, Tokkyu sanbyaku mairu (Special Express: 300 Miles, 1928) was well received at screenings in Italy and Germany in recent years.

It did not prove possible to ship the original material, a nitrate color positive held at Gosfilmofond, to Japan, so a 4K version was produced in Russia and used as the basis for a new method of digital restoration conducted in collaboration with the production companies, IMAGICA Corp and IMAGICA West Corp. By analyzing the data resulting from photochemical simulations at IMAGICA West, it was possible to determine the colour range that the two-colour system could not reproduce, keep that range from being picked up in colour grading, and thereby retrieve the colour of Senninbari.

KARUMEN KOKYO NI KAERU

Giappone, 1951

Regia: Keisuke Kinoshita

■ T. it.: *Carmen torna a casa*. T. int.: *Carmen Comes Home*. Sog., Scen.: Keisuke Kinoshita. F.: Hiroshi Kusuda. M.: Yoshi Sugihara. Scgf.: Motoji Kojima. Mus.: Chuji Kinoshita, Toshiro Mayuzumi. Int.: Hideko Takamine (Okin Aoyama/Lily Carmen), Shuji Sano (Haruo Taguchi, il compositore cieco), Kuniko Igawa (Mitsuko Taguchi,

la moglie di Haruo), Chishu Ryu (il preside) Keiji Sada (Mr. Ogawa, il giovane insegnante), Toshiko Kobayashi (Maya Akemi, amica di Okin), Takeshi Sakamoto (Shoichi Aoyama, il padre di Okin). Prod.: Shochiku ■ DCP. D.: 86'. Col. Versione giapponese con sottotitoli in inglese / Japanese version with English subtitles ■ Da: Shochiku ■ Restaurato nel 2012 da Shochiku / Restored in 2012 by Shochiku

Il primo film a colori di Kinoshita fu anche il primo lungometraggio film a colori giapponese girato con il procedimento Fujicolor messo a punto dall'industria nazionale e con una pellicola di produzione nipponica. Hideko Takamine è una spogliarellista che da Tokyo torna nel suo villaggio natale nella Prefettura di Nagano. L'ambientazione di montagna del film fu dettata da esigenze pratiche, poiché si riteneva che il procedimento a colori desse il meglio in condizioni di luce naturale, e di certo i suggestivi paesaggi montani sono uno dei punti di forza del film.

Ironicamente, al di fuori delle grandi città furono in pochi a poter vedere il film a colori quando uscì; la stampa di una copia per la distribuzione era un procedimento così lungo e costoso che furono prodotte solo poche copie a colori da proiettare a Tokyo, Yokohama, Nagoya, Osaka e Kyoto. Nella maggioranza dei cinema di provincia fu proiettata una versione in bianco e nero realizzata simultaneamente: le scene furono girate prima in Fujicolor e poi rifatte in bianco e nero. Come scrive Brian Carr, "Sarà inoltre stato necessario rifare costantemente il trucco, poiché pare che allora la pellicola Fujicolor imponesse agli attori di portare un trucco rossastro per garantire una resa naturale dell'incarnato, e le tonalità rosse dovevano per forza scombinare le riprese in bianco e nero. Dato che in certe scene Maya e Carmen dovevano apparire piuttosto svestite, le attrici [Toshiko] Kobayashi e [Hideko] Takamine furono costrette ad applicare quel cerone soffocante

non solo sul viso ma anche su tutto il corpo. Come scrisse Takamine: 'A un certo punto ho pensato davvero che non sarei uscita viva da questo film'". Oltre a rivelare l'inaspettato talento comico di Takamine, il film si avvale anche della toccante interpretazione di Takeshi Sakamoto, il 'Kihachi' dell'ultimo periodo muto di Ozu, che qui è il padre di Carmen.

Kinoshita's first colour film was also Japan's first full-length feature in colour utilizing domestic colour film stock and shot in the indigenous Fujicolor process. Hideko Takamine stars as a stripper who returns from Tokyo to her hometown in rural Nagano Prefecture. The mountain setting of the film was dictated by practical requirements, since the colour process was judged likely to produce a better image quality in natural light, and certainly the exquisite mountain landscapes are one of the film's highlights.

Ironically, outside major cities few Japanese actually saw the film in colour at its premiere; the process of creating a print for screening was so expensive and time-consuming that only a few colour prints were struck, and at first it was shown in colour only in Tokyo, Yokohama, Nagoya, Osaka, and Kyoto. Most rural cinemas screened a black and white version shot simultaneously. Accordingly, scenes were first shot in Fujicolor, and thereafter repeated and shot in black and white. Brian Carr writes, "This may also have necessitated the constant re-application of make-up, as early Fujicolor stock is said to have required actors to wear reddish make-up in order for their skin tones to register naturally on film, and red tones would surely have played havoc with black-and-white filming. Because Maya and Carmen were prone to showing skin, [Toshiko] Kobayashi and [Hideko] Takamine had to apply this pore-clogging grease-paint not only to their faces but also to their entire bodies for certain scenes. As the latter wrote: 'At one point, I really thought that this film would kill me'".



Karumen kokyo ni kaeru

In addition to revealing an unexpected comic talent on Takamine's part, the film also contains a rather touching performance from Takeshi Sakamoto, 'Ki-hachi' from Ozu's late silent period, as Carmen's father.

NATSUKO NO BOKEN

Giappone, 1953

Regia: Noboru Nakamura

[Le avventure di Natsuko] ■ T. int.: *Natsuko's Adventure in Hokkaido*. Sog.: dal romanzo omonimo di Yukio Mishima. Scen.: Hisashi Yamauchi. F.: Toshio Ubukata. Scgf.: Masako Kumagaya. Int.: Rieko Sumi (Natsuko Matsuura), Chieko Higashiyama (Kayo, la nonna di Natsuko), Ryuji Kita (il

padre di Natsuko), Terumi Kishi (Mitsuko, la madre di Natsuko), Masao Wakahara (Tsuyoshi Ida), Keiko Awaji (Akiko). Prod.: Shochiku ■ DCP. D.: 95'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center, Tokyo per concessione di Shochiku

Il secondo film a colori della Shochiku, un bizzarro melodramma tratto da un romanzo di Yukio Mishima, spazia in un'area che va da Tokyo a Hokkaido e riesce a mettere insieme un'appassionata storia d'amore, la devozione cristiana e un orso divoratore di uomini. Dal punto di vista tecnico il film era considerato un passo avanti rispetto a *Carmen torna a casa*, sebbene secondo Anderson e Richie il prezzo da pagare

fosse stato troppo alto: "Benché evidenziasse un procedimento di molto migliorato, la volontà di non mettere in cattiva luce il Fujicolor forzandone le possibilità rappresentò una grave limitazione".

Noboru Nakamura era un regista commerciale versatile che aveva al suo attivo un certo numero di buone trasposizioni letterarie e possedeva un talento per i melodrammi incentrati su figure femminili, come esemplificato dall'elegante e commovente *Koto* (Una vecchia città, 1963), tratto da un romanzo del premio Nobel Yasunari Kawabata. Anche questo film più leggero si concentra su una protagonista affascinante: la Natsuko del titolo, stufa della mancanza di fervore degli uomini di Tokyo, rinuncia al matri-

monio e decide, con grande orrore di sua madre, di entrare in un convento situato nell'isola più a nord del Giappone, Hokkaido. Ma a suscitare il suo interesse interviene l'incontro casuale con un giovane diretto a Hokkaido per vendicarsi dell'orso che ha ucciso la sua fidanzata. Malgrado il trattamento prevalentemente ironico, la raffigurazione di personaggi così decisi e intransigenti è tipica della visione di Mishima.

Il film non si è conservato per intero. Nei materiali superstiti alcune scene sono prive di immagini, anche se si è conservata la colonna sonora; in una sezione situata verso la fine del film si è conservato il materiale visivo ma non la colonna sonora. Per compensare la perdita e per dare continuità alla trama e ai dialoghi, nella versione attuale sono state inserite didascalie tratte dalla sceneggiatura originale. Il film è stato trasferito in HD con il procedimento del telecinema a partire dalle colonne sonore e dal negativo superstiti prima di effettuare la codifica in DCP. Malgrado le parti mancanti, la versione in DCP vanta i colori splendidi dell'originale e una storia intrigante con bizzarre variazioni di tono.

Shochiku's second colour film, this bizarre melodrama, based on a Yukio Mishima novel, spans territory from Tokyo to northern Hokkaido, and veers dramatically between passionate romance, Christian devotion and an attack by a man-eating bear. The film was considered a technical advance on Carmen Comes Home, though Anderson and Richie thought this bought at too dear a cost: "Though it revealed a much improved colour process, the desire not to show Fujicolor in a bad light by straining its capabilities severely limited the movie".

Director Noboru Nakamura was a versatile commercial filmmaker, with a number of fine literary adaptations to his credit and a talent for female-centred melodrama, as exemplified by his



Natsuko no boken

stylish and moving Koto (Twin Sisters of Kyoto, 1963), based on a novel by Nobel Prize-winning author Yasunari Kawabata. This lighter film also focuses on an intriguing heroine: the eponymous Natsuko, fed up with the lack of fervour in modern Tokyo men, gives up on marriage and decides, to her mother's horror, to join a nunnery located on Japan's northernmost island of Hokkaido. However, a chance encounter with a young man en route to Hokkaido to seek revenge against the bear that killed his girlfriend sparks her interest. Despite the largely humorous treatment, the portrait of uncompromising and strong-willed characters is characteristic of the vision of source author Mishima.

The film is not preserved in its entirety. In the surviving film materials, some scenes lack pictures, although the soundtrack is preserved; while in one section towards the end, the visual material survives, but the soundtrack is missing. To compensate for this loss and to allow the narrative and missing dialogue to be followed, captions from the original screenplay have been inserted into the present version. The film was telecined in HD from

the surviving negative and soundtracks, before being encoded into DCP. Despite the missing sections, the DCP version shows off the glowing colours of the original alongside an intriguing narrative with quirky variations in tone.

MIDORI HARUKA NI

Giappone, 1955

Regia: Umetsugu Inoue

[Al di là del prato] ■ T. int.: *Far off in the Green*. T. alt.: *The Green Music Box*. Sog.: dal romanzo omonimo di Makoto Hojo. Scen.: Umetsugu Inoue. F.: Isamu Kakita. Scgf.: Takeo Kimura. Mus.: Masao Yoneyama. Int.: Ruriko Asaoka (Ruriko), Minoru Takada (il dottore), Ayuko Fujishiro (la madre), Soichi Asanuma (Chibi Shin), Fumio Nagai (Noppo), Hideaki Ishii (Debu), Noriko Watanabe (Mamiko), Kenjiro Uemura (Tazawa), Kyoko Akemi (la madre di Mamiko), Frankie Sakai (Piero). Prod.: Takiko Mizunoe per Nikkatsu ■ 35mm. D.: 90'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center, Tokyo per concessione di Nikkatsu

■ Questa copia è stata stampata nel 1993 a partire da controtipi 35mm derivati da un master positivo a colori 35mm, trasferito dai negativi originali Konicolor a tre matrici / *This print was struck in 1993 from 35mm dupe negatives derived from a 35mm color master positive, transferred from the nitrate three-strip Konicolor original negative*

Primo lungometraggio girato in Konicolor; questo film musicale d'azione per ragazzi si basa sul romanzo omonimo di Makoto Hojo, adattato per lo schermo e diretto da Umetsugu Inoue. Inoue era un regista commerciale prolifico attivo non solo in Giappone ma anche a Hong Kong, dove alla fine degli anni Sessanta lavorò per la Shaw Brothers, girando tra l'altro alcuni remake dei propri titoli giapponesi. Oltre a questo film, anche il suo *Arashi o yobu otoko* (*Tokyo di notte*, 1957), tipicamente pensato per valorizzare l'attore/cantante Yujiro Ishihara, esemplificava l'uso creativo del colore tipico del regista. *Midori haruka ni* segnò il debutto dell'allora quattordicenne Ruriko Asaoka (nata nel 1940) nel ruolo della figlia di un importante scienziato che resta coinvolta in un intrigo spionistico per rubare i segreti del padre. Fa parte del cast anche un comico di talento come Frankie Sakai. Nei decenni successivi Asaoka recitò in melodrammi e film d'azione della Nikkatsu, mentre Sakai valorizzò con il suo inimitabile umorismo nero varie *dark comedies* di Yuzo Kawashima.

The first feature length theatrical film shot in Konicolor, this musical action film for children is based on the novel of the same name by Makoto Hojo, adapted for the screen and directed by Umetsugu Inoue. Inoue was a prolific commercial director who worked not only in Japan but also, during the late 1960s, in Hong Kong, where he directed films at the famous Shaw Brothers studio, some of them being remakes of his own Japanese films. His Arashi o yobu otoko (Stormy Man, 1957) was one of actor/singer Yujiro Ishi-

hara's most characteristic star vehicles, and, like this film, typified the director's creative use of colour.

The film marked the debut of 14-year-old Ruriko Asaoka (b. 1940), who stars here as the daughter of an important researcher who becomes entangled with a spy trying to steal her father's secrets. The cast also includes the talented comedian Frankie Sakai. Asaoka was to sustain a career in Nikkatsu action and melodrama pictures through the following decades, while Sakai brought his inimitable sly humour to a number of the vibrant dark comedies of Yuzo Kawashima.

SHIN HEIKE MONOGATARI

Giappone, 1955 Regia: Kenji Mizoguchi

[Nuova storia del clan di Taira] ■ T. int.: *New Tales of the Taira Clan*. Sog.: dal romanzo omonimo di Eiji Yoshikawa. Scen.: Masashige Narusawa, Hisakazu Tsuji, Yoshikata Yoda. F.: Kazuo Miyagawa. Scgf.: Hiroshi Mizutani. Mus.: Fumio Hayasaka. Int.: Raizo Ichikawa (Kiyomori), Narutoshi Hayashi (Torodai), Tatsuya Ishiguro (Tokinobu), Michiyo Kogure (Yasuko), Yoshiko Kuga (Tokiko), Akitake Kono (Heiroke), Tamao Nakamura (Shigeke), Shunji Natsume (Imperatore Toba), Ichiji Oya (Tadamori), Mitsusaburo Ramon (Ryokan). Prod.: Daiei ■ DCP. D.: 107'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center, Tokyo ■ Restaurato da National Film Center / *Restored by National Film Center*

Sono solo due i film a colori di Mizoguchi: li diresse entrambi nel 1955, un anno prima di morire. Mentre *Yokihi* (*L'imperatrice Yang Kwei Fei*), coproduzione con la Shaw Brothers di Hong Kong, attingeva al passato storico della Cina medievale, *Shin Heike Monogatari* era una produzione nazionale ambientata in Giappone alla fine del periodo Heian, epoca in cui il paese era tormentato dalla guerra civile tra i clan rivali Taira e Minamoto. Tratto da

un romanzo di Eiji Yoshikawa, scrittore famoso per le sue rivisitazioni di grandi classici e per un romanzo epico sulla vita del celebre spadaccino Musashi Miyamoto, il film è una libera riproposizione del romanzo epico medievale *Heike Monogatari* (Il racconto della famiglia Taira), che narra il declino e la caduta del clan Taira. Se l'originale medievale sottolineava le tematiche dell'impermanenza e del castigo karmico, la versione di Mizoguchi è pervasa dal fiducioso razionalismo del dopoguerra.

Il film è uno dei più belli e decorativi di Mizoguchi, ma il suo stile è anche estremamente funzionale e si serve abilmente del colore per esprimere toni e atmosfere. Secondo il direttore della fotografia Kazuo Miyagawa, Mizoguchi "usava sempre il colore come un elemento del progetto complessivo. Per esempio, prima di andare in battaglia Kiyomori è infuriato; in quel momento il cancello alle sue spalle è di un rosso feroce. Il rosso era il colore dell'ira. Il blu quello della tristezza, così come il nero". Quando il film fu proiettato negli Stati Uniti il critico del "New York Times" Eugene Arthur ne elogio le "composizioni liriche color pastello" e osservò che i "crudeli monaci calvi, i violenti guerrieri, gli aristocratici deboli e spaventati si distinguono vividamente per le sfumature dei costumi oltre che per il loro comportamento primitivo".

La penultima opera di Mizoguchi fu un momento importante per un'altra illustre figura del cinema giapponese, Raizo Ichikawa, allora al suo secondo film. Grazie al suo bell'aspetto e all'immagine sensibile ma carismatica, Ichikawa diventò una star del cinema giapponese prima della prematura scomparsa per un tumore avvenuta nel 1969.

Mizoguchi made only two films in colour, both in 1955, the year before his death. While Yokihi (Princess Yang Kwei Fei) was a co-production with the Hong Kong based Shaw Brothers and retold a famous



Shin heike monogatari

historical incident from medieval China, Shin Heike Monogatari was a domestic production set in Japan at the end of the Heian era, a time when the country was racked by civil war between the rival Taira and Minamoto clans. Based on a novel by Eiji Yoshikawa, a writer famous for his revisions of literary classics as well as for an epic novel based on the life of renowned swordsman Musashi Miyamoto, it is a retelling at more than one remove of the medieval epic Heike Monogatari (Tales of the Taira Clan), which relates the decline and fall of the Taira Clan. In place of the medieval original's stress on impermanence and karmic retribution, Mizoguchi brings to his film the confident rationalism of the early postwar era. The film is one of Mizoguchi's most beautiful and decorative films, but its style is also supremely functional, with the colour expertly used to convey mood and tone. According to cinematographer Ka-

zuo Miyagawa, Mizoguchi "always used colour as an element in the overall design. For instance, Kiyomori, before leaving for battle, is very angry; at this time, the gate behind him is a ferocious red. Red was the colour for anger. Blue, for sadness, just as much as black". When the film was screened in the United States, New York Times critic Eugene Arthur praised its "lyrical pastel compositions", and noted that "the cruel bald monks, the violent warriors, the weak and frightened ruling aristocrats are as vividly differentiated by the shades of their costumes as by their primitive behavior".

Mizoguchi's penultimate film was a key early step in another illustrious career: that of star Raizo Ichikawa, seen here in his second film. With his good looks and sensitive yet charismatic persona, he would go on to be a leading Japanese star until his untimely death from cancer in 1969.

YORU NO KAWA

Giappone, 1956

Regia: Kozaburo Yoshimura

[Fiume notturno] ■ T. int.: *Night River*. T. alt.: *Undercurrent*. Sog.: Hisao Sawano. Scen.: Sumie Tanaka. F.: Kazuo Miyagawa. Scgf.: Akira Naito. Mus.: Sei Ikeno. Int.: Fujiko Yamamoto (Kiwa), Ken Uehara (il professor Takemura), Michiko Ono (Miyoko), Kazuko Ichikawa (Atsuko), Michiko Ai (Setsuko), Keizo Kawasaki (Goro Okamoto), Eijiro Tono (Yujiro Funaki), Shunji Natsume (Seikichi), Eitaro Ozawa (Omiya). Prod.: Daiei ■ 35mm. D.: 104'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center, Tokyo per concessione di Daiei ■ Questa copia è stata stampata nel 2010 a partire da un negativo originale 35mm conservato da Kadokawa. La colonna sonora è stata sottoposta a riduzione



Yoru no kawa

digitale del rumore / *This print was struck in 2010 from a 35mm original negative preserved by Kadokawa. Digital noise reduction was applied to the soundtrack*

Tra il 1951 e il 1960 Yoshimura girò una straordinaria serie di film ambientati a Kyoto, l'antica capitale del Giappone, e incentrati su figure di lavoratrici le cui vicende permettevano di esplorare i dilemmi di un paese in preda agli spasimi di un cambiamento rapido e irreversibile. A sceneggiare questo film fu una donna, Sumie Tanaka, che con la sua sensibilità contribuì probabilmente a rendere con particolare intensità ciò che Hitoaki Kono ha definito "un nuovo tipo di donna di Kyoto". Attraverso la storia della relazione tra una stilista di kimono e uno scienziato sposato, il film esplora in maniera convincente lo scontro tra tradizione e modernità nel dopoguerra.

Oltre a essere uno dei film più commoventi di Yoshimura, *Yoru no Kawa* è anche una delle sue opere di maggior impatto visivo: suo primo film a colori, sfrutta appieno le potenzialità della nuova tecnologia. Il direttore della fotografia Kazuo Miyagawa si ispira ai colori delle fantasie sartoriali create dalla protagonista riflettendo ciò che Derek Owen definisce "le note più tenere delle vicende amorose dell'eroina" e insieme rimandando a un sottotesto politico: lo stesso Yoshimura associa esplicitamente lo straordinario utilizzo del rosso, del bianco e del blu ai valori di "libertà, uguaglianza e fratellanza". Miyagawa descrisse la città di Kyoto come "il sogno di un regista", e la sua magnifica fotografia riproduce la bellezza di paesaggi urbani, ancora ampiamente caratterizzati dalle storiche architetture in legno.

During the period 1951-1960, Yoshimura realised an impressive sequence of films focusing on working women in Japan's ancient capital of Kyoto, which used personal dramas to explore the dilemmas of a nation in the throes of rapid and irreversible change. On this film he collaborated with a female screenwriter, Sumie Tanaka, whose influence arguably brought a particular intensity to the film's depiction of what critic Hitoaki Kono called "a new type of Kyoto woman". The film vividly explores the postwar clash between tradition and modernity through the story of a kimono designer's affair with a married scientist.

One of Yoshimura's most moving films, Yoru no Kawa is also one of his most visually striking: his first film in colour, it fully exploited the potential of the new medium. Cinematographer Kazuo Miyagawa drew on the colours of the kimo-

no patterns designed by the film's heroine while reflecting what Derek Owen calls "the dark qualities of the protagonist's romantic entanglements" and, additionally, hinting at a political subtext: Yoshimura himself specifically associated the striking use of red, white and blue with the values of "liberty, equality and fraternity". Miyagawa described the city of Kyoto as "a filmmaker's dream", and his lovely photography records the beauty of its urban landscapes, which then still largely preserved its historic wooden architecture.

JAZZ MUSUME TANJO

Giappone, 1957

Regia: Masahisa Sunohara



Jazz musume tanjo

[È nata una cantante di jazz] ■ T. int.: A *Jazz Girl is Born*. Sog.: Motoo Matsumura. Scen.: Masaki Tsuji. F.: Shinsaku Himeda. Scgf.: Takeo Kimura, Akiyoshi Satani. Mus.: Yoshio Murayama. Int.: Chiemi Eri (Midori Kawai), Hideko Kariya (Hideko Kawai), Taiji Tonoyama (Senkichi Hanamura), Isamu Kosugi (Toho Tani), Yujiro Ishihara (Haruo Nanjo), Shinsuke Maki (Ken), Go Kuroda (Bob Hope), Shintaro Kido (Dam Dam), Kuniko Komuro (Sanae), Michiko Sakyo (Kotomi). Prod.: Nikkatsu ■ DCP. D.: 76'. Col. Versione giapponese con sottotitoli in inglese / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center, Tokyo per concessione di Nikkatsu ■ Scansione in 4K dei negativi Konicolor originali a tre matrici eseguita nel 2016 da National Film Center / *The original three-strip Konicolor negatives were scanned in 2016 in 4K by The National Film Center*

In questo film musicale con una trama alla Cenerentola, Chiemi Eri è Midori, venditrice di olio di camelia originaria dell'isola di Oshima e appassionata di canto. Il suo talento viene scoperto e la sua carriera decolla, dandole finalmente l'occasione di esibirsi nel prestigioso distretto di Marunouchi a Tokyo. Il film culmina così con un magnifico spettacolo.

Questa vivace commedia musicale è tipica del cinema rivolto ai giovani prodotto dalla Nikkatsu nella seconda metà degli anni Cinquanta, quando la società di produzione corteggiava la generazione che stava diventando maggiorenne nel ritrovato benessere del Giappone liberale e democratico. Il film segnò la collaborazione tra due dei divi più popolari del paese. Componente del terzetto di giovani attrici e cantanti note come *sannin musume* (tre ragazze), Eri è stata ammirata lo scorso anno a Bologna nella produzione della Toho *Janken musume* (Ragazze agitate, 1955). Qui lavora alla Nikkatsu a fianco di Yujiro Ishihara, che dopo il fortunato debutto in *Kurutta kajitsu* (La stagione del sole, 1956), film drammatico di Ko Nakahira su una storia di delinquenza giovanile, era rapidamente diventato uno degli attori più famosi del Giappone. Come scrive Michael Raine, "nel 1958 era la più celebre star maschile del Giappone" e "nel cinema e nella musica popolare incarnava il ragazzo duro ma sensibile". Entrambe le star avrebbero conosciuto una felicissima carriera cinematografica e musicale, per morire ancora relativamente

giovani alla metà degli anni Ottanta. Masahisa Sunohara (1906-1997) fu un regista commerciale di successo alla Nikkatsu e alla Toei, per le quali realizzò un'ottantina di film.

Il recensore di "Kinema Junpo" elogiò i progressi del procedimento Konicolor, che a suo dire in questa pellicola si avvicinava ulteriormente alla qualità Eastmancolor. Benché critico nei confronti dell'incoerenza complessiva del film, in parte attribuita all'inesperienza del regista nel genere musicale, lodò Eri per il canto e le danze, che giudicava la parte migliore del film, e apprezzò il morbido timbro vocale di Ishihara.

In this musical Cinderella story, Chiemi Eri plays Midori, a sales girl for Camelia oil from the island of Oshima, with a talent for singing. Her talent is discovered and her career takes off, finally giving her the chance to perform at a venue in the prestigious Marunouchi area of Tokyo. The film's climactic show is a gorgeously impressive spectacle.

This lively musical comedy is typical of the youth-oriented cinema produced at Nikkatsu in the mid- to late-1950s,

when the studio courted the generation that was coming of age in the newly prosperous, liberal, democratic Japan. The film marked a collaboration between two of Japan's most popular stars. As part of a trio of young actresses and singers who worked collectively under the billing of sannin musume ('three girls'), Eri was seen last year at Bologna in the Toho production, Janken musume (So Young, So Bright, 1955). Here, she works at Nikkatsu alongside Yujiro Ishihara, who, after making a dramatic star debut in Ko Nakahira's story of delinquent youth, Kurutta kajitsu (Crazed Fruit, 1956), had quickly become one of Japan's most celebrated actors. As Michael Raine writes, "by 1958, [he] was the biggest male star in Japan" and "epitomized the sensitive tough guy in cinema and in popular music". Both stars were to sustain successful careers both onscreen and in music, but were sadly to die, still relatively young, in the mid-1980s. Director Sunohara (1906-1997) was a successful commercial filmmaker at Nikkatsu and Toei, with around eighty films to his credit.

The "Kinema Junpo" reviewer praised the improved quality of the Konicolor process, saying that the film brought that process one step closer to the quality of Eastmancolor. Although critical of the film's overall incoherence, which he partially attributed to the director's inexperience with the musical genre, he praised star Eri for her singing and dancing, which he saw as the finest in the film, as well as appreciating Ishihara's sweet vocal cords.

KIIROI KARASU

Giappone, 1957

Regia: Heinosuke Gosho

[Il corvo giallo] ■ T. int.: *The Yellow Crow*. Scen.: Kennosuke Tateoka, Keiji Hasebe. F.: Yoshio Miyajima. M.: Nobu Osada. Scgf.: Kazuo Kubo. Mus.: Yasushi Akutagawa. Sound: Michio Okazaki. Int.: Chikage Awashima (Machiko Yoshida), Yunosuke

Ito (Ichiro, il marito), Koji Shitara (Kiyoshi, il figlio), Kinuyo Tanaka (Yukiko Matsumoto), Yoshiko Kuga (Yasuko Ashihara), Jun Tatara (Akizuki), Toshio Takahara (Suzuki), Choko Iida (la nonna di Toroku), Zeko Nakamura (Okamoto), Yoichi Numata (Murakami). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 104'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center, Tokyo per concessione di Shochiku ■ Questa copia è stata stampata nel 1989 a partire da un negativo originale 35mm conservato dalla Shochiku / *This print was struck in 1989 from a 35mm original negative preserved by Shochiku*

Il primo film a colori di Gosho, uno dei più intelligenti autori drammatici del cinema giapponese, narra in maniera toccante le problematiche del dopoguerra. Dopo dieci anni trascorsi in un campo di prigionia sovietico, Ichiro fa ritorno in un Giappone trasformato dove riprende con difficoltà la propria vita professionale e familiare. Il film mette a fuoco il rapporto conflittuale tra Ichiro e il figlio Kiyoshi. Com'è tipico di Gosho, la recitazione è straordinaria: con la sua espressione da cane bastonato, Yunosuke Ito incarna efficacemente il padre tormentato, e anche il terzetto di attrici composto da Kinuyo Tanaka, Yoshiko Kuga e Chikage Awashima dona interpretazioni eccellenti.

Il recensore di "Kinema Junpo" lamentò la scarsa finezza della sceneggiatura ma lodò Gosho per la sensibilità con cui aveva trattato la difficile problematica del film, e osservò come la precisione della regia conferisse intensità alla seconda metà della pellicola. Arthur Nalletti Jr. rende omaggio all'"onesta e toccante esplorazione di un turbolento rapporto padre-figlio" ma sostiene che l'importanza del film sta nell'"uso sperimentale del colore" impiegato "per rappresentare stati d'animo in termini puramente visivi", e ricorda che "per i rapporti tra colore e psicologia infantile Gosho consultò perfino degli esperti, e incorporò nel

film quanto aveva appreso". Gosho diceva che il giallo era il suo colore preferito, ma a quanto pare lo schema cromatico giallo e nero del film deriva dagli studi sui colori preferiti dai bambini il cui padre è morto o assente. Il film offre anche una pittoresca documentazione visiva degli scorci cittadini di Kamakura, l'antica capitale situata a sud di Tokyo, all'epoca ancora relativamente risparmiata dalla modernizzazione.

Gosho's first colour film is a moving drama of postwar experience from one of the Japanese cinema's most intelligent dramatists. After a decade as a prisoner-of-war in the Soviet Union, Ichiro returns to a changed Japan and settles uneasily back into his professional and family life. The film focuses on his strained relationship with his son, Kiyoshi. Characteristically for Gosho, the film is exceptionally well acted: the hangdog expression of Yunosuke Ito effectively incarnates the troubled father, while there are also excellent performances from its trio of star actresses, Kinuyo Tanaka, Yoshiko Kuga and Chikage Awashima.

The "Kinema Junpo" critic complained about the script's lack of refinement, but praised Gosho for his attentive approach to the film's very serious subject matter, and commented on the way in which the precision of his direction lent strength to the film's second half. Arthur Nalletti, Jr salutes the film as "an honest and affecting exploration of a troubled father-son relationship", but claims that its "chief importance [...] lies in its experimental use of colour", which serves "to represent psychological states of mind in purely visual terms", and notes that "Gosho even consulted experts on the relationship between color and child psychology and incorporated what he learned into the film". Yellow was, Gosho said, his favourite colour, but the yellow and black colour scheme of the film apparently derived from specialist observations about the colours favoured by children whose fathers were dead or absent. The film also provides a colourful record of



Kiironi karasu

the picturesque townscapes of the old capital of Kamakura, south of Tokyo, at that date still relatively untouched by modernisation.

AKAI JINBAORI

Giappone, 1958

Regia: Satsuo Yamamoto

[Il mantello scarlato] ■ T. int.: *The Scarlet Cloak*. Sog.: da una pièce di Junji Kinoshita. Scen.: Hajime Takaiwa. F.: Minoru Maeda. Scgf.: Kazuo Kubo. Mus.: Masao Ooki. Int.: Kanzaburo Nakamura the 17th (Gentazaemon Araki), Kyoko Kagawa (Shino Araki), Yunosuke Ito (Jinbei, il custode del mulino), Ineko Arima (Sen, moglie di Jinbei), Masao Mishima (Uemon), Shobun Inoue (Tota), Jun Tataru

(Taneomi), Ton Shimada (Kurosuke). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 94'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center, Tokyo per concessione di Shochiku ■ Questa copia è stata stampata nel 2007 a partire da controtipi 35mm conservati da Shochiku, trasferiti dai negativi originali Konicolor a tre matrici / This print was struck in 2007 from 35mm dupe negatives preserved by Shochiku, transferred from the original three-strip Konicolor negatives

Questo *jidai-geki* (film in costume) comico, girato con il procedimento a colori nipponico Konicolor e pervaso di umorismo e di satira politica, vede l'esordio al cinema del leggendario attore kabuki Kanzaburo Nakamura XVII (1909-1988) nel ruolo del pro-

tagonista, un magistrato del periodo Edo che si innamora della bellissima moglie del mugnaio e tenta di sedurla durante una festa paesana notturna durante la quale il cosiddetto *yobai* (intrusione notturna, cioè lo scambio di mogli) è consentito per tutta la durata del suono dei tamburi. Ineko Arima, che impersona la moglie, era stata una diva della compagnia interamente femminile del teatro Takarazuka e sarebbe stata ricordata per le sue interpretazioni in *Tokyo boshoku* (*Crepuscolo di Tokyo*, 1957) e *Higanbana* (*Fiore d'equinozio*, 1958) di Yasujiro Ozu, e in *Ningen no joken* (*La condizione umana*, 1958-1961) di Masaki Kobayashi.

Salutato dal censore di "Kinema Junpo" come un capolavoro del cinema nazionale, il film è tratto da

un'opera teatrale di Junji Kinoshita (1914-2006), grande drammaturgo giapponese nonché autorevole traduttore dei drammi di Shakespeare. Il suo testo si ispirava al romanzo *El sombrero de tres picos* (Il cappello a tre punte, 1874), dello spagnolo Pedro Antonio de Alarcón y Ariza (1833-1891), da cui Manuel de Falla aveva tratto un balletto. La produzione teatrale di Kinoshita spaziava dalle storie popolari alle riflessioni sociopolitiche, tra cui un dramma sul processo di Tokyo e uno sulla vita di Richard Sorge, agente segreto tedesco per conto dell'Unione Sovietica che fu condannato a morte in Giappone nel 1944.

La lettura in chiave comica che Kinoshita riserva alle differenze di classe del feudalesimo ben si adatta a Satsuo Yamamoto (1910-1985), regista di sinistra e membro del Partito comunista giapponese. Molti dei film di Yamamoto erano produzioni indipendenti di tono sociopolitico e didattico: tra esse, *Pen itsuwarazu: Boryokugai no machi* (La città della violenza, 1950) descriveva l'attività di un giornalista impegnato contro il crimine organizzato; *Shinku chitai* (Zona evacuata, 1952) era un feroce atto d'accusa contro la brutalità dell'esercito giapponese; e *Taifu sodoki* (Gran baccano per un tifone, 1956) era una brillante ed eloquente satira sulla corruzione politica di piccolo calibro. Perfino tra i film più commerciali di Yamamoto, realizzati principalmente per la Daiei, c'erano lavori socialmente impegnati come *Akai mizu* (L'acqua rossa, 1963), altra satira sulla politica di provincia, e *Shiroi kyoto* (La torre d'avorio, 1966), una denuncia dell'etica medica giapponese.

This comic jidai-geki (period film), shot in the Japanese colour process Konicolor and boasting both humour and politically charged satire, features the debut film performance of legendary Kabuki actor Kanzaburo Nakamura the 17th (1909-1988), in the lead role as an Edo-period magistrate who falls in love

with and tries to seduce the beautiful wife of the local miller during a certain nighttime village festival, when according to custom, so-called yobai ('night-crawling', i.e. wife swapping), is legally permissible as long as the festival drum is beating. Ineko Arima, who plays the wife, had been a star of the Takarazuka all-girl theatre troupe and would win cinematic recognition for her work in Yasujiro Ozu's Tokyo boshoku (Tokyo Twilight, 1957) and Higanbana (Equinox Flower, 1958), and in Masaki Kobayashi's Ningen no joken (The Human Condition, 1958-61).

Hailed on release by the "Kinema Junpo" reviewer as a treasure of Japanese cinema, the film is based on a stage play by Junji Kinoshita (1914-2006), a leading twentieth-century Japanese playwright as well as a respected translator of Shakespeare's plays into Japanese. The play was itself inspired by a foreign novel, El sombrero de tres picos (The Three-Cornered Hat, 1874), by Pedro Antonio de Alarcón y Ariza (1833-1891), which had also been adapted into a classic ballet by Manuel de Falla. Kinoshita's other works ranged from plays inspired by traditional folk tales to sociopolitical commentary, including a theatrical response to the Tokyo war crimes trials and a dramatisation of the life of German-born Soviet spy Richard Sorge, executed in Japan in 1944.

The source material's comic take on feudal class distinctions was well suited to director Satsuo Yamamoto (1910-1985), a left-wing director long affiliated with the Japanese Communist Party. Many of his films were independently produced, with a didactic sociopolitical focus: among them, Pen itsuwarazu: Boryokugai no machi (Street of Violence, 1950) depicted a crusading journalist's campaign against organized crime; Shinku chitai (Vacuum Zone, 1952) was a savage indictment of the brutality of the Japanese army; and Taifu sodoki (Trouble about a Typhoon, 1956) was a witty and revealing satire about small-scale political corruption. Even Yamamoto's more commercial films, made mainly

under contract at Daiei, included such socially aware works as Akai mizu (Red Water, 1963), another satire on small-town politics, and Shiroi kyoto (The Ivory Tower, 1966) an indictment of Japanese medical ethics.

NARAYAMA BUSHIKO

Giappone, 1958

Regia: Keisuke Kinoshita

■ T. it.: *La ballata di Narayama*. T. int.: *The Ballad of Narayama*. Sog.: Shichiro Fukazawa. F.: Hiroshi Kusuda. M.: Yoshi Sugihara. Scgf.: Kisaku Ito, Chiyoo Umeda. Mus.: Rokuzaemon Kineya, Matsunosuke Nozawa. Int.: Kinuyo Tanaka (Orin), Teiji Takahashi (Tatsuhei), Yuko Mochizuki (Tamayan), Eijiro Tono (il fratello di Tamayan), Seiji Miyaguchi (Matayan), Yunosuke Ito (il figlio di Matayan), Danko Ichikawa (Kesakichi), Keiko Ogasawara (Matsuyan). Prod.: Shochiku ■ DCP. D.: 98'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: Shochiku ■ Restaurato nel 2012 da Shochiku / Restored in 2012 by Shochiku

Avendo diretto il primo lungometraggio giapponese completamente a colori, Kinoshita divenne una sorta di esperto della nuova tecnologia, come attesta questa straordinaria favola girata con il mirabile e sperimentale procedimento Fujicolor, qui esibito in tutta la sua bellezza grazie al nuovo restauro digitale. Illustrando un'antica leggenda su una comunità che imponeva ai suoi anziani di andare a morire su una montagna una volta raggiunti i settant'anni, Kinoshita, immerso nel clima umanista e liberale del dopoguerra, esprime una critica della cultura tradizionale ma anche una certa comprensione degli schemi mentali e della sensibilità che caratterizzano la comunità immaginaria da lui rappresentata. Nello stile e nelle atmosfere il film si ispira al teatro classico giapponese. Come scrive Keiko McDonald:



Narayama bushiko

“Grazie allo schermo panoramico e a una cura particolare per il colore, l’illuminazione, i fondali e le scenografie, [Kinoshita] ricrea l’atmosfera del teatro kabuki classico, fino ai *kurogo* incappucciati che il regista presenta come macchinisti di scena, convenzionalmente ‘invisibili’”. Il colore, osserva McDonald, è usato nel film per “segnalare i cambiamenti psicologici”. Fu lo stesso Kinoshita a dichiarare: “Questo è il primo film in cui ho tentato una modalità di presentazione e colorizzazione basata sullo stile artistico tradizionale giapponese”. La grande attrice Kinuyo Tanaka offre un’interpretazione straordinaria nel ruolo della protagonista. La sua dedizione all’arte è esemplificata dalla scena in cui vende i propri denti; si dice che per amor di realismo si fosse fatta togliere diversi denti frontali. Teiji Takahashi, che interpreta suo figlio, perse quindici chili durante le riprese.

La sperimentazione di Kinoshita con il colore non si fermò qui; in *Fuefukigawa* (Il fiume Fuefuki, 1960) connotò l’atmosfera del film applicando vivaci pennellate di colore a imma-

gini monocrome. Un quarto di secolo dopo la leggenda di Narayama fu nuovamente raccontata, ma in stile aspramente realistico, da Shohei Imamura nel film omonimo che vinse la Palma d’Oro a Cannes.

Having helmed Japan’s first full-colour feature, Kinoshita became something of an expert in the new medium, as witness this extraordinary fable shot in exquisite and experimental Fujicolor, shown to best advantage here in a new digital restoration. Recounting a story based on a traditional legend about a community requiring its elderly people to go away to die on a mountain on reaching the age of seventy, Kinoshita, working in the age of postwar liberal humanism, fashioned a critique of traditional culture, but also expressed a sympathetic understanding of patterns of thought and feeling in the imagined community he depicts.

The film draws deliberately on the style and atmosphere of classical Japanese theatre. Keiko McDonald writes: “Using a wide screen and taking particular care with colour, spotlighting, curtains and sets, [Kinoshita] recreated the atmosphere

of the classical Kabuki stage – even its blackhooded kurogo, which Kinoshita introduces as stagehands conventionally ‘invisible’”. Colour, she notes, is used in the film “to signal shifts in psychology”. Kinoshita himself declared, “This is my first work in which I tried a unique manner of presentation and colourization based on the Japanese traditional artistic style”. The great actress Kinuyo Tanaka gives a stunning performance in the lead role. Her dedication as a performer is exemplified by the scene where she sells her teeth; for the sake of realism, it is said that she had several of her own front teeth removed. Teiji Takahashi, playing her son, lost 15 kilos of weight during the shooting.

Kinoshita’s colour experimentation did not end with this film; in Fuefukigawa (The River Fuefuki, 1960), he established mood by applying vivid strokes of colour to monochrome footage. A quarter of a century later, the story of The Ballad of Narayama was retold, in a contrasting style of harsh realism, by Shohei Imamura in his film of the same name, which scooped the Palme d’Or at Cannes.



IL CINEMA CUBANO, UNA STORIA DI SOGNATORI

Cuban Cinema, a Story of Dreamers

Programma a cura di / Programme curated by **Cecilia Cenciarelli**
Note di / notes by **Luciano Castillo** e **Cecilia Cenciarelli**

Lydia Cabrera, pioniera degli studi antropologici latino-americani sosteneva che uno dei tratti fondamentali del popolo cubano è il suo essere sognatore. Elemento che ritorna nelle parole dello storico Arturo Agramonte, che definisce la produzione filmica cubana nella prima metà del Ventesimo secolo “un cinema di sognatori”. La storia del cinema cubano non inizia, come è stato detto per oltre mezzo secolo, il 24 marzo 1959 con la costituzione dell’Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos a seguito della prima legge a carattere culturale promulgata dopo la Rivoluzione, ma il 24 gennaio 1897, quando Gabriel Veyre organizzò all’Avana la prima proiezione pubblica del cinematografo Lumière.

Cuba fu uno dei primi paesi dell’America Latina in cui il cinema fece la sua comparsa. La forte tradizione teatrale – da un lato locale, popolare e vernacolare, dall’altro più raffinata, importata dalle produzioni spagnole – ostacolò inizialmente la sua diffusione per poi indirizzare e influenzare la nascita dei generi cinematografici più in voga: commedia e melodramma. Gli echi della lotta di liberazione dalla potenza spagnola permearono in maniera importante gli anni Dieci per lasciare il posto, nelle decadi successive, a un cinema generalmente leggero e musicale. L’intera esperienza cinematografica pre-rivoluzionaria fu categoricamente sconfessata da giovani, intellettuali e cineasti, anima dell’ICAIC: “Dobbiamo accettare un’evidente realtà: a noi manca una tradizione cinematografica alla quale richiamarci, siamo un popolo che si esprime solo con la danza e la musica” scriveva Alfredo Guevara nel suo articolo-manifesto *Realidades y perspectivas de un nuevo cine*. Il nuovo cinema ambiva a essere nazionale, ideologicamente libero, “capace di cercare, dire la verità e di vivere nella verità”, e per fare questo occorreva ricominciare da zero e rivolgere il proprio sguardo altrove, in particolare alla nouvelle vague francese ‘più di sinistra’ e al neorealismo italiano (Zavattini fu tra i primi, assieme a Georges Sadoul e Joris Ivens, a giungere all’Avana liberata). Se è vero che la forza di qualunque cinema nazionale dipende dal grado di onestà con cui riflette la storia e il temperamento di un popolo, è inevitabile guardare oggi con interesse anche al cinema cubano pre-rivoluzionario. Una produzione incostante e imperfetta, eppure ricca di valore, la cui storia e tradizione, nonostante i tenaci tentativi di eliminarle, sono una parte indissolubile del Dna della nazione. Mentre presentiamo il restauro di *Memorias del subdesarrollo*, considerato da molti il capolavoro del cinema cubano, vogliamo aprire un primo spiraglio d’indagine sui pionieri di un cinema divenuto invisibile – Enrique Quesada, Ramón Peón, Ernesto Caparrós – sui suoi generi e le sue manifestazioni. La selezione è stata inevitabilmente condizionata dallo stato di conservazione delle copie; due i grandi assenti: *El veneno de un beso* (1929) e *La serpiente roja* (1937), che speriamo di mostrare nelle prossime edizioni del festival.

Cecilia Cenciarelli e Luciano Castillo

Lydia Cabrera, a pioneer of Latin American anthropological studies, believed that being a dreamer was a fundamental characteristic of the Cuban people. This observation returns in the words of historian Arturo Agramonte, who defined Cuban film work of the first half of the twentieth century as “a cinema of dreamers”. Despite what has been said for over fifty years, Cuban film history did not begin on March 24, 1959, with the creation of the Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos under the first cultural law issued after the Cuban Revolution. It started on January 24, 1897, when Gabriel Veyre organized the first public screening of the Lumière cinematograph in Havana.

*Cuba was one of the Latin American countries where cinema first appeared. Its strong theater tradition – one the one hand, local, popular and vernacular, and, on the other, more sophisticated via imported Spanish productions – first impeded the spread of film and then later influenced its most popular genres: comedy and melodrama. Echoes of the struggle for independence from Spain permeated films of the 1910s later making way for a light and musical cinema over the following decades. The entire pre-revolutionary film experience was categorically repudiated by young people, intellectuals and filmmakers, the very soul of the ICAIC: “We have to accept a clear fact: we do not have a film tradition that refers to us, we are people who express themselves only with dance and music”, wrote Alfredo Guevara in his article-manifesto *Realidades y perspectivas de un nuevo cine*. The new cinema aspired to being national, ideologically free, “able to pursue, speak the truth and live in the truth”, and to do so meant starting anew and looking elsewhere, in particular, at the ‘more left leaning’ French New Wave and Italian Neorealism (Zavattini, Georges Sadoul and Joris Ivens were among the first to reach Havana).*

*If it is true that the power of any national cinema depends on the degree of honesty it reflects the history and nature of a people, then today we cannot but watch pre-revolutionary Cuban film with great interest. An imperfect and inconsistent production yet rich in meaning, whose history and tradition, despite persistent attempts to eliminate them, are an inseparable part of the country’s Dna. While we are presenting the restoration of *Memorias del subdesarrollo*, considered by many the masterpiece of Cuban cinema, we want to offer a first glimpse at the pioneers of a cinema that became invisible – Enrique Quesada, Ramón Peón, Ernesto Caparrós – its genres and manifestations. Our selection was inevitably influenced by the state of preservation of the materials available; two important films are missing: *El veneno de un beso* (1929) and *La serpiente roja* (1937), which we hope to show at our next festival.*

Cecilia Cenciarelli and Luciano Castillo

LA VIRGEN DE LA CARIDAD

Cuba, 1930 Regia: Ramón Peón

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Enrique Agüero Hidalgo. F.: Ricardo Delgado. Scen., M.: Ramón Peón. Scgf.: Ernesto Caparrós. Int.: Miguel de Santos (Yeyo), Diana V. Marde (Trina), Matilde Mauri (Ritica), Ramón Peón (Mambi), Francisco Muñoz, Guillermo de la Torre, Julio Gallo, Roberto Navarro. Prod.: B.P.P. Pictures ■ 35mm. D.: 71'. Bn. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles* ■ Da: ICAIC

La Virgen de la Caridad, il cui tema a dispetto del titolo non è prettamente religioso, è basato sul romanzo breve di Enrique Agüero Hidalgo (1890-1975) vincitore di un concorso letterario indetto dal quotidiano dell'Avana "El Mundo". In quegli anni il regista Ramón Peón (1897-1971), l'attore e produttore Antonio Perdices ('il Valentino cubano') e un facoltoso cinefilo come Arturo del Barrio, avevano dato vita alla Sociedad Anónima B.P.P. Pictures (Barrio Peón Perdices Pictures).

Forte del successo ottenuto con il loro primo film *El veneno de un beso* (1929), anch'esso diretto da Peón, la B.P.P. Pictures decise di produrre l'adattamento cinematografico di *La Virgen de la Caridad*, che sarà la sua ultima impresa produttiva, ma soprattutto il film cubano più importante prodotto in epoca pre-rivoluzionaria, nonché la migliore opera della prolifica filmografia di Peón.

Nei giorni precedenti alla sua uscita al Cinema Rialto dell'Avana (l'8 settembre 1930, giorno della Virgen de la Caridad del Cobre, santa patrona di Cuba), la promozione del film occupò gran parte della carta stampata "È il primo tentativo pienamente riuscito di un film realizzato con fondi, regista, attori, direttore della fotografia e maestranze cubane. L'ambientazione è molto accurata, e il paese di campagna in cui si svolge l'azione è autenticamente cubano" scrisse J.M. Valdés-Rodríguez su "El Mundo".



La Virgen de la Caridad

Dodicesimo titolo della carriera di Ramón Peón, a cui si devono anche sceneggiatura e montaggio, *La Virgen de la Caridad* è pienamente all'altezza di altri film coevi prodotti in America Latina. Con le sue didascalie in spagnolo e in inglese (realizzate per tentare di distribuirlo negli Stati Uniti), la presenza di momenti umoristici affidati ad alcuni personaggi secondari ben delineati, un certo 'candore' delle interpretazioni, *La Virgen de la Caridad* conserva ancora, nonostante il passare degli anni, il fascino dell'autenticità. È un classico, un'opera imprescindibile per chi decida di intraprendere un viaggio nel cinema cubano e latinoamericano.

Luciano Castillo

La Virgen de la Caridad, which despite its title is not a film with a prevalently religious theme, is based on the short novel by Enrique Agüero Hidalgo (1890-1975), winner of a literary contest held by the Havana newspaper "El Mundo". During that period, director Ramón Peón (1897-1971), actor and

producer Antonio Perdices ('the Cuban Valentino') and a wealthy cinephile like Arturo del Barrio founded Sociedad Anónima B.P.P. Pictures (Barrio Peón Perdices Pictures).

Building on the success of its first film El veneno de un beso (1929), also directed by Peón, B.P.P. Pictures decided to produce a film adaptation of La Virgen de la Caridad. It would end up being its last production, but it was also the most important Cuban movie produced in the pre-revolutionary era as well as the best work of Peón's prolific filmography.

Days before its release at Havana's Cinema Rialto (September 8, 1930, Cuba's Patron Day La Virgen de la Caridad, Our Lady of Charity) most newspapers devoted space to the film's promotion. "It's the first wholly successful attempt at making a film with Cuban funding, director, actors, cinematographer and crew. The setting is very accurate, and the country village where the action takes place is genuinely Cuban", wrote J.M. Valdés-Rodríguez in "El Mundo". The twelfth film by Ramón Peón, who was also the picture's screenwriter and



Yo soy el héroe

editor, *La Virgen de la Caridad* is on par with the best of other films produced at that time in Latin America. With intertitles in Spanish and English (in order to distribute the film in the United States), humorous moments portrayed by several well-defined secondary characters and acting with a certain 'candor', *La Virgen de la Caridad* has maintained its charm of authenticity despite the passing of time. It is a classic, a must-see film for anyone who decides to explore Cuban and Latin American cinema.

Luciano Castillo

YO SOY EL HÉROE

Cuba, 1940 Regia: Ernesto Caparrós

■ Sog., Scen.: Rafael Barros. F.: Ricardo Delgado. M.: E.C. Oliver. Scgf.: Nono Noriega. Mus.: Alfredo Brito, Guerra y Blanco. Int.: Lolita Berrio (doña Carlota), Humberto de Dios (Rolando), Pepe del Campo (il sindaco), Julito Díaz (il tesoriere del municipio), Elsa Arnaiz (Georgina), Federico Piñero (Matías Reboredo), Armando Finzi (lo scultore). Prod.: P.I.C.A. (Piñero y Caparrós) ■ Dvd. D.: 85'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: ICAIC

Pioniere del cinema cubano, Ernesto Caparrós, dopo aver realizzato *La ser-*

piente roja (1937), primo lungometraggio sonoro della storia del cinema cubano, e *Prófugos* (1940), riuscì, con pochi soldi in tasca e una sceneggiatura originale di Rafael Barros, a realizzare *Yo soy el héroe* grazie al sostegno di Federico Piñero, qui al suo primo film come produttore, costretto a impegnare i suoi beni. Potendo contare anche sulla fama dell'attore, la Produzione P.I.C.A. (Piñero y Caparrós) ottenne credito e un po' di denaro contante per affrontare le spese.

Non manca l'ingrediente musicale, tratto tipico del cinema cubano pre-rivoluzionario, qui introdotto un po' forzatamente attraverso l'ambientazione di alcune scene in una serie di

cabaret, bar, club notturni o cerimonie folcloristiche afro-cubane, ma grazie alla sapienza di Caparrós, il film, sottovalutato per molti anni, ha un ritmo trepidante e coinvolgente.

Yo soy el héroe è una commedia che non ha nulla da invidiare a nessun film messicano, argentino o spagnolo di quel periodo, con un susseguirsi di situazioni brillanti, dialoghi robusti e personaggi, inclusi quelli secondari, molto ben caratterizzati. Non mancano poi elementi di critica sociale. La scena iniziale in cui i nativi catturano Matías – ambientata in un luogo immaginario dell'Africa chiamato Tururilandia – non sfugge al cliché caricaturale per cui gli indigeni vengono ritratti come ignoranti la cui capacità espressiva si limita alla frase “Tururí nán nán”. Il distributore, Vicente Bernades di Exclusivas Ultra Films, presentava il film ai potenziali acquirenti stranieri come segue: “*Yo soy el héroe* è una farsa con due piatti forti: vivacità dell'azione e arguzia dei dialoghi; un film in cui potrete ascoltare la musica popolare cubana in tutta la ricchezza della sua tradizione. Risate a crepapelle, umorismo, ironia, buon gusto, tutto questo e molto di più in *Yo soy el héroe*, il film che riempirà i teatri di tutti i paesi di lingua spagnola”.

Luciano Castillo

After making La serpiente roja (1937), the first Cuban feature-length sound film, and Prófugos (1940), pioneer of Cuban cinema Ernesto Caparrós directed Yo soy el héroe. With hardly any money and an original screenplay by Rafael Barros, Caparrós made the movie thanks to the support of Federico Piñero, who figures here as a producer for the first time and had to put up his assets as collateral. With the addition of the actor's fame, the P.I.C.A. (Piñero y Caparrós) production was approved for a credit line and received some cash for paying off expenses.

Music is a typical feature of pre-revolutionary Cuban film and is not missing from this movie's list of ingredients. Its

presence is a bit forced with a series of scenes set in cabarets, bars, nightclubs or Afro-Cuban folkloric ceremonies, but Caparrós deftly transforms it into an exciting and engaging rhythm in a film that has been underestimated for years.

Yo soy el héroe is a comedy in the same class as Mexican, Argentine and Spanish film of the time, with a succession of genius situations, solid dialogue and well-delineated main and supporting characters. Social criticism is also present. The beginning scene in which the natives capture Matías – set in an imaginary place in Africa called Tururilandia – employs the caricatural cliché of indigenous people being ignorant, expressing themselves here only with the phrase “Tururí nán nán”. The distributor, Vicente Bernades of Exclusivas Ultra Films, presented the picture to potential foreign buyers as follows: “Yo soy el héroe is a farce with two outstanding features: lively action and witty dialogue; a film in which you can hear popular Cuban music in all its splendor and tradition. Sidesplitting laughter, humor, irony, good taste and so much more in Yo soy el héroe, the movie that will fill theaters in all Spanish-speaking countries”.

Luciano Castillo

CUBA CANTA Y BAILA

Cuba, 1951 Regia: Manuel de la Pedrosa

■ Sog.: Manuel P. del Valle. Scen.: George P. Quigley. F.: Enrique Bravo. M.: Julio Chavez, Julio Trigo. Scgf.: Manuel P. del Valle. Mus.: Maño López. Int.: Rafael Bertrand, Maritza Rosales, Lolita Salazar, Bob Wilkinson, Mimí Cal, Julito Díaz, José González Regueral. Prod.: Proficuba ■ Dvd. D.: 86'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: ICAIC

L'ascesa nel mondo del cinema di Manuel de la Pedrosa (1915-1981), avvocato spagnolo trasferitosi a Cuba attorno agli anni Cinquanta, fu molto rapida grazie a tre film ‘leggeri’ come *Música, mujeres y piratas*, *Hotel de mu-*

chachas e *Príncipe de contrabando*. Con *Cuba canta y baila*, sostenuto dal produttore Manuel Pellón, decise di replicare la formula. Come si intuisce dal titolo, il film ruota attorno a una serie di numeri musicali tenuti insieme da un pretesto narrativo che ha come unica ambizione quella di portare in scena la grande musica popolare cubana.

La Productora Fílmica Cubana (Proficuba) ingaggiò un cast stellare: gli attori Mimí Cal, Julito Díaz, Maritza Rosales e Rafael Bertrand, tra gli altri. Compagno anche la coppia di ballerini Ana Gloria e Rolando (‘Il re e la regina del mambo’), Olga Chorens e Tony Álvarez, Joaquín García e i suoi Mulatas de Bronce, Guillermo Portabales, il duo Los Compadres, Jack Dempsey e la Amenaza Roja e le *comparsas* El alacrán, Los marqueses e Las jardineras, visto che non era concepibile una visione turistica della capitale cubana senza la presenza del carnevale. Fanno parte del film anche una dozzina di numeri musicali originali di famosi compositori locali, cifra tipica dei film cubani dell'epoca. L'uscita di *Cuba canta y baila* fu programmata per il 13 agosto 1951 nei principali cinema dell'Avana: Reina, Negrete, Cuatro Caminos, Luyanó, Olimpic, Ámbar, Roxy e Récord. Un testo del programma di sala stampato dalla Distribuidora Cuba-Mex riporta: “A Cuba si è sempre cantato e ballato, ma mai come ora il nostro popolo ha potuto godere e vivere liberamente il più intimo senso dei suoi ritmi incantatori... queste bellissime canzoni e questi meravigliosi balli di un tempo passato risuoneranno profondamente in ogni cubano”.

Luciano Castillo

Manuel de la Pedrosa (1915-1981), a Spanish lawyer who moved to Cuba in the 1950s, rose rapidly in the world of cinema with three ‘light’ films, Música, mujeres y piratas, Hotel de muchachas and Príncipe de contrabando. With Cuba canta y baila, funded by producer Manuel Pellón, De la Pedrosa decided to use the same formula. As hinted at by the

title, the film revolves around a series of musical numbers resting on a narrative pretext intended only to put the limelight on Cuba's great popular music.

Productora Filmica Cubana (Proficuba) assembled a stellar cast: actors Mimi Cal, Julito Díaz, Maritza Rosales and Rafael Bertrand, to name a few. The film also featured the dance couple Ana Gloria and Rolando ('the king and queen of mambo'), Olga Chorens and Tony Álvarez, Joaquín García and his *Mulatas de Bronce*, Guillermo Portabales, the duo Los Compadres, Jack Dempsey and Amenaza Roja and the comparsas El alacrán, Los marqueses and Las jardineras, since a touristic vision of the Cuban capital without its carnival was inconceivable. The picture also includes a dozen original music numbers by famous local composers, a common figure for Cuban films of that time. The release of *Cuba canta y baila* was scheduled for August 13, 1951, at the main theaters in Havana: Reina, Negrete, Cuatro Caminos, Luyanó, Olímpic, Ámbar, Roxy and Récord. Distribuidora Cuba-Mex's printed program reads, "Singing



Cuba canta y baila

and dancing have always been a part of Cuba, but now more than ever our people can freely enjoy and live the innermost sense of its enchanting rhythms...

these beautiful songs and marvelous dances of a bygone time will fully resonate with every Cuban".

Luciano Castillo

FRAMMENTI, RECLAME E PROPAGANDA EXTRACTS, ADVERTISEMENT AND EDUCATIONAL FILMS

EL PARQUE DE PALATINO

Cuba, 1906

Regia: Enrique Díaz Quesada

■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: ICAIC ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory

Un solo minuto sopravvive della vastissima filmografia di Enrique Díaz Quesada (1883-1923), padre e pioniere del cinema cubano (conosciuto anche come 'il Pathé cubano'), autore dei primi lungometraggi muti e proprietario del primo studio cinematografico dell'isola.

Just one minute survives of the vast filmography of Enrique Díaz Quesada (1883-1923), founding father and pioneer of Cuban cinema (also known as 'the Cuban Pathé'), director of the first silent features and owner of the island's first film studio.

¿CUAL ES LA CUBANA DE LOS OJOS MAS LINDOS?

Cuba, 1929 Regia: Ernesto Gallardo

■ 35mm. D.: 15'. Bn. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: ICAIC

Pubblicità di un concorso bandito dalla rivista "Bohemia" per premiare "gli occhi più belli di Cuba".

Advertisement for a contest organized by the magazine "Bohemia" for "the most beautiful eyes of Cuba".

MARACAS Y BONGÓ

Cuba, 1932 Regia: Max Tosquella

■ Int.: Fernando Collazo, Yolanda Gonzáles
■ 35mm. D.: 15'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: ICAIC



El parque de palatino

Primo cortometraggio sonoro del cinema cubano realizzato per la Barrio Pictures Production con il sistema Movietone e interpretato dal cantante e compositore Fernando Collazo e da Yolanda Gonzáles.

The first Cuban short sound film made for Barrio Pictures Production with the Movietone sound system and starring singer and composer Fernando Collazo and Yolanda Gonzáles.

MARTÍ, MENTOR DE JUVENTUDES

Cuba, 1953 Regia: Juan Díaz Quesada

■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: ICAIC

Drammatizzazione allegorica in tre atti di alcuni testi di José Martí, politico, scrittore e rivoluzionario cubano, leader del movimento per l'indipendenza cubana e considerato uno dei più grandi eroi nazionali.

Allegorical dramatization in three acts of writings by José Martí, a politician, writer and Cuban revolutionary, leader of the Cuban independence movement and considered one of the greatest national heroes.

CINE-REVISTA: SONIA CALERO

Cuba, 1956 ca.

■ 35mm. D.: 3'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: ICAIC

Il cinegiornale cinematografico "Cine-Revista", prodotto dall'emittente Tele-Variedades, fece la sua comparsa nel 1955 e divenne ben presto molto popolare. Presentava i nuovi film in uscita nelle sale e approfondimenti sulle star del cinema. Questa puntata è dedicata a Sonia Calero, ballerina, rumbera, coreografa e attrice, definita "la maggiore interprete dello spirito popolare cubano".

The film newsreel "Cine-Revista", produced by the broadcaster Tele-Var-

iedades, first appeared in 1955 and quickly became very popular. It presented new movies being released in theaters and news about film stars. This episode is about Sonia Calero, dancer, rumbera, choreographer and actress, defined as the "leading performer embodying Cuba's popular spirit".

FIESTA DE LA CANCIÓN CUBANA

Cuba, 1956, Alberto G. Montes

■ 35mm. D.: 15'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: ICAIC

Defilé di generi musicali e danze dal XVIII secolo agli anni Cinquanta: contradanza, conga, canti dalle piantagioni, criollismo romantico, canzone romantica. Il primo cartello recita "la musica è lo specchio più veritiero della realtà sociale ed economica di una nazione. I nostri ritmi e le nostre melodie esprimono l'anima del popolo cubano".

A parade of musical genres and dances from the 18th century to the 1950s: contradanza, conga, plantation songs, romantic criollismo, romantic songs. The first title reads, "Music is the truest reflection of a nation's social and economic reality. Our rhythms and melodies express the soul of the Cuban people".

23 - EL BROADWAY HABANERO

Cuba, 1957 Regia: Alberto G. Montes

■ Dvd. D.: 10'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: ICAIC

Film di propaganda turistica sulla modernità e il progresso a Cuba: la 23^a strada è presentata come "la Broadway dell'Havana" con le sue agenzie di viaggio, i cinema, le pasticcerie, i fiorai (in cui è possibile acquistare le meravigliose orchidee importate dalla

Florida!), le cucine ultra-accessoriate, le sale da ballo, le insegne del capitalismo americano, Coca-Cola, Shell, Chase...

Promotional tourist film on Cuba's modernity and progress: 23rd Street is presented as "the Broadway of Havana" with travel agencies, theaters, pastry shops, florists (where you can buy wonderful orchids imported from Florida!), well-equipped kitchens, dance clubs, symbols of American capitalism, Coca-Cola, Shell, Chase...

[ORANGE CRUSH]

Cuba, 195?

■ Dvd. D.: 11'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: ICAIC

Reclame della bevanda Orange Crush; dallo sketch, recitato principalmente da bambini e ambientato nel giardino di una villa dell'Avana, si passa nelle piantagioni di canna da zucchero di Pinar del Río dove si segue anche l'estrazione del succo delle migliori arance di Cuba.

Ad for the drink Orange Crush; a sketch with children set in the garden of a villa in Havana is followed by images of a cane sugar plantation of Pinar del Río and the extraction of juice from the best oranges in Cuba.

TABACO RUBIO

Cuba, 1958, Regia: Rogelio Caparrós

■ 35mm. D.: 4'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: ICAIC

Recentemente ritrovato, questo cortometraggio di propaganda prodotto dall'Impresa per lo Sviluppo Agricolo e Industriale di Cuba mostra l'intero processo di produzione, dalle piantagioni alla fabbrica, di una delle eccellenze nazionali: il sigaro cubano.



Maracas y bongó

This promotional short was recently found. Produced by the Agricultural and Industrial Development of Cuba Company, it shows the entire production process from plantation to factory of an outstanding national product: the Cuban cigar.

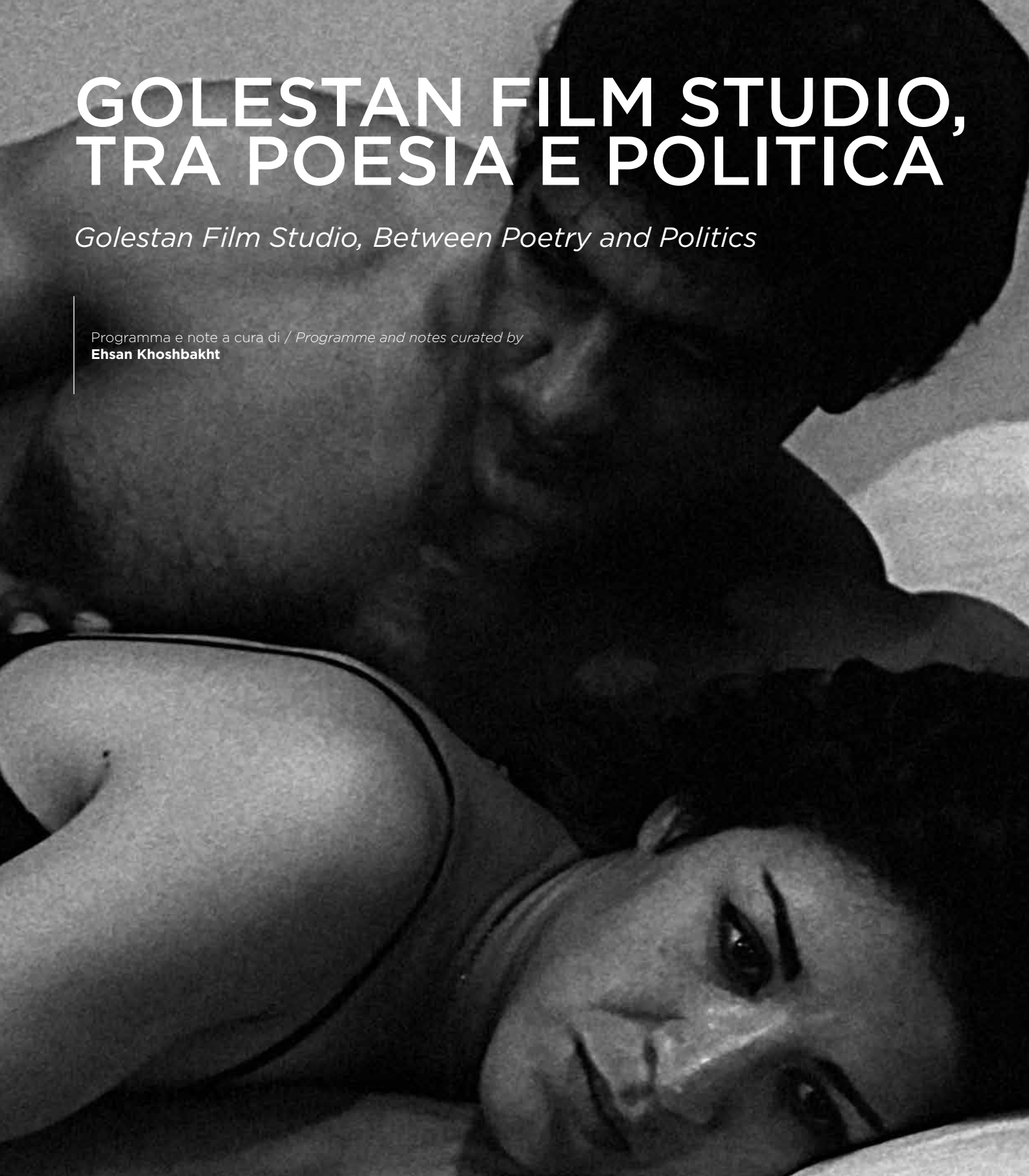
Molte delle informazioni riportate in questa sezione provengono dall'imprescindibile *Cronología del Cine Cubano* di Arturo Agromonte edita dall'ICAIC nel 1966, rivista e ampliata dall'autore con l'importante contributo di Luciano Castillo, nel 2011. Un sincero ringraziamento a Luciano Castillo e a tutto lo staff della Cinemateca de Cuba.

Much of the information provided in this section comes from Arturo Agromonte's indispensable Cronología del Cine Cubano published by the ICAIC in 1966, revised and expanded by the author with an important contribution by Luciano Castillo in 2011. A sincere thank you to Luciano Castillo and all the staff at Cinemateca de Cuba.

GOLESTAN FILM STUDIO, TRA POESIA E POLITICA

Golestan Film Studio, Between Poetry and Politics

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by
Ehsan Khoshbakht



È tempo di celebrare la prima casa di produzione indipendente iraniana, che nei suoi dieci anni di attività produsse alcuni dei titoli più interessanti della storia del cinema nazionale, tra documentari e film di finzione. Il merito fu di una figura di importanza cruciale nel panorama culturale iraniano: il regista, produttore, scrittore e traduttore Ebrahim Golestan, senza il quale una cinematografia d'autore sarebbe stata sostanzialmente impensabile.

Se della produzione letteraria di Golestan si è ampiamente dibattuto, il suo contributo al cinema è ancora sottovalutato e i suoi film restano in gran parte inaccessibili. Anche se *Khesht o Ayeneh* [Mattone e specchio], opera pionieristica della nouvelle vague iraniana, è giunto ad essere considerato un capolavoro incompreso, i documentari sono rimasti in gran parte sconosciuti.

Nato nel 1922 a Shiraz, Golestan iniziò ad appassionarsi al cinema in tenera età, quando veniva accompagnato alle proiezioni dal padre, proprietario di un quotidiano locale. Inizialmente divenne giornalista e si iscrisse al Partito comunista iraniano, ma poi deluso si rifugiò nella letteratura: autore di romanzi, fu anche traduttore di Ernest Hemingway e Mark Twain.

Golestan, che da ragazzo possedeva una Bolex 8mm, passò presto alla 16mm e fece esperienza girando servizi giornalistici spesso commissionati da reti americane. Nel 1958, con il finanziamento di compagnie petrolifere occidentali, Golestan fondò uno studio cinematografico. Anziché assumere professionisti, andò alla ricerca di giovani talenti ai quale insegnare i vari mestieri del cinema. Il piccolo gruppo di appassionati comprendeva l'operatore Soleiman Minassian, l'attore/aiuto regista Zackaria Hashemi e il fonico Mahmood Hangval. La collaboratrice più famosa fu probabilmente Forough Farrokhzad, montatrice e occasionalmente attrice nonché regista dell'intenso cortometraggio documentario *Khaneh siyah ast* [La casa è nera].

Poi, nel 1967, la tragedia: Farrokhzad, alla quale il regista era unito da un legame non solo professionale, morì in un incidente stradale e di lì a poco Golestan abbandonò lo studio cinematografico e si stabilì nel Regno Unito. Solo nel 1971, in occasione di un breve ritorno in Iran, realizzò quello che si sarebbe rivelato il suo ultimo film.

Con il senno di poi, i film di Golestan appaiono quanto mai incisivi e originali, spaziando liberamente tra prosa, poesia e antropologia, tra metafora politica e allegoria filosofica. Nel loro universo ricco e variopinto, il passato e il presente vivono l'uno accanto all'altro, spesso ignorandosi a vicenda finché lo sguardo attento della macchina da presa non li riconcilia attraverso l'ispirazione poetica. Il cinema di Golestan, nel quale è spesso raffigurato l'atto dello scavare (per estrarre il petrolio, per riportare alla luce oggetti e passato storico), è a sua volta una ricerca delle radici di un albero antico chiamato Iran.

Ehsan Khoshbakht

Time to celebrate the first Iranian independent film studio, which during its 10-year run managed to produce some of the most remarkable entries (both documentary and fiction) in the history of Iranian cinema. One man is responsible for this enterprise: the filmmaker, producer, writer and translator Ebrahim Golestan; a figure of special importance to Iranian culture, without whom the notion of an Iranian art cinema would have been an unlikely prospect.

If Golestan's literary oeuvre has been widely discussed, his contribution to cinema remains underrated and the films largely inaccessible. Though Brick and Mirror, a pioneering work of Iranian New Wave, came to be seen as a misunderstood masterpiece, the documentaries were left largely unseen.

Born in 1922 in Shiraz, Golestan began his encounters with the cinema at an early age, being taken to screenings by his newspaper-owner father. Initially he became a journalist, and joined the Communist Party of Iran, but, disillusioned with the Party's treatment of the current affairs, retreated to literature. He wrote novels, and translated Ernest Hemingway and Mark Twain into Persian.

Owning an 8mm Bolex as a teenager, Golestan soon graduated to 16mm and practiced his craft by producing news footage, often commissioned by American networks.

In 1958, commissioned by oil companies, Golestan founded his studio. Instead of hiring professionals, he scouted for young talent, training them for various tasks. This small, dedicated group included cameraman Soleiman Minassian, actor/assistant-director Zackaria Hashemi and soundman Mahmood Hangval. Probably the most famous of his employees was Forough Farrokhzad, studio's editor and occasional actress, who also directed the haunting documentary The House Is Black. However, tragedy struck: in 1967, Farrokhzad, with whom Golestan shared more than a professional relationship, died in a car accident. Shortly after, Golestan abandoned his film studio and left Iran to settle in the UK. It was only in 1971, when he made a short return, that he made what turned out to be his last cinematic work.

In retrospect, Golestan's films seem as fresh and powerful as ever, freely ranging between prose poetry and anthropology; from political metaphor to philosophical allegory. In their rich and colourful universe, the past and present live side by side, often overlooking each other's presence until the camera's observant eye reconciles them by means of poetic inspiration. Along with the repeated acts of excavation and digging – for oil, objects and history – seen in Golestan's films, the works are themselves a search for the roots of an old tree called Iran.

Ehsan Khoshbakht

YEK ATASH

Iran, 1961 Regia: Ebrahim Golestan

[Un fuoco] ■ T. int.: *A Fire*. Scen.: Ebrahim Golestan. F.: Shahrokh Golestan. M.: Forough Farrokhzad. Int.: John Sherman (voce narrante). Prod.: Golestan Film Studio ■ 35mm. D.: 23'. Versione inglese / *English version* ■ Da: University of Chicago Film Studies Center

Nella primavera del 1958, quando bruciò un pozzo petrolifero nel Sud-Ovest dell'Iran, Golestan andò a filmare lo spegnimento dell'incendio con la sua piccola troupe. Forough Farrokhzad – che in Gran Bretagna aveva da poco seguito un corso sull'uso dei filmati d'archivio – si occupò del montaggio, incrociando la propria sensibilità poetica con l'approccio più simbolico di Golestan. L'esito appare in netto contrasto con il trattamento cui Werner Herzog sottopone un soggetto simile in *Lektionen in Finsternis* (*Apocalisse nel deserto*). Golestan elabora una narrazione popolare, una celebrazione del lavoro collettivo compiuto da gente normale, mentre Herzog racconta con toni vibranti una storia di individualismo. Se Golestan guarda alla situazione dall'interno, per Herzog filmare diventa un'ulteriore memorabile avventura in un luogo esotico che sta al di là del linguaggio. A Golestan non interessa la volontà d'acciaio degli uomini, vuole offrire una descrizione aneddotica, poetica delle vite che si intrecciano al disastro. In fin dei conti, nell'antico Iran il fuoco era sacro. Ed era anche la forma in cui Dio era apparso ad Abramo (Ebrahim).

In the spring of 1958 an oil well in the southwest of Iran caught fire. Golestan took his small crew to the location and filmed the process of extinguishing the conflagration. Later, Forough Farrokhzad, fresh from an educational course on the use of archival footage in the UK, edited the film which combined her poetic sensibilities with Golestan's more symbolic approach. The result

stands in sharp contrast with, for instance, Werner Herzog's treatment of the same subject matter in Lektionen in Finsternis (Lessons of Darkness). Golestan develops a folkloric narrative, a celebration of collective work by ordinary people, while Herzog gives us an operatic tale of individualism. Golestan looks at the situation from the inside, whereas for Herzog the process of filming becomes another epic adventure in an exotic place which stands beyond language. Golestan is not interested in the steely will of men but offers an anecdotal, poetic depiction of the lives interweaved with the disaster. After all, fire was sacred in ancient Iran and fire was also the form in which God appeared to Abraham (Ebrahim).

KHANEH SIAH AST

Iran, 1962 Regia: Forough Farrokhzad

[La casa è nera] ■ T. int.: *The House Is Black*. Scen.: Forough Farrokhzad. F.: Soileiman Minassian. M.: Forough Farrokhzad. Int.: Forough Farrokhzad (voce narrante), Ebrahim Golestan (voce narrante). Prod.: Golestan Film Studio ■ 35mm. D.: 21'. Versione farsi con sottotitoli francesi / *Farsi version with French subtitles* ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Il 13 febbraio [1967] alle 16.30, Forough Farrokhzad è morta in un incidente automobilistico a Teheran. Era una dei più grandi poeti persiani contemporanei, ed era anche una cineasta. Aveva realizzato *Khaneh siah ast*, un cortometraggio sui lebbrosi, gran premio a Oberhausen, ma praticamente sconosciuto in Europa. Un capolavoro. Farrokhzad aveva trentatré anni. Era fatta in egual misura di magia e di energia, era la regina di Saba descritta da Stendhal. Per il suo primo film, aveva puntato dritto verso l'inguardabile: la lebbra, i lebbrosi. Se era necessario lo sguardo di una donna, se è sempre necessario lo sguardo di una donna per stabilire la giusta distanza con il dolore e la bruttezza, senza compiacimenti e

senza commiserazione, il suo sguardo ha ulteriormente trasformato il suo soggetto, e aggirando l'abominevole trappola del simbolo è arrivata a collegare, per sovrappiù di verità, questa lebbra a tutte le malattie del mondo. Tanto che *Khaneh siah ast* può essere considerato il *Las Hurdes* iraniano, e che il giorno in cui i distributori francesi ammetteranno che si può essere iraniani, ci accorgeremo che Forough Farrokhzad ha dato di più in un solo film di tante persone dal nome più facile da ricordare. Chris Marker, "Cinéma 67", n. 117, giugno 1967

February 13, [1967] at 4:30 pm, Forough Farrokhzad died in a car accident in Tehran. She was one of the greatest contemporary Persian poets, and she was also a filmmaker. She had directed The House Is Black... Grand Prix at Oberhausen, and beyond that practically unknown in Europe, and the film is a masterpiece. She was 33... equally made of magic and energy, she was the Queen of Sheba described by Stendhal. For her first film, she went straight to the most unwatchable: leprosy, lepers. And if was needed the gaze of a woman, if is always needed the look of a woman to establish the right distance with suffering and hideousness, without complacency and self-pity, her gaze still transformed her subject, and by bypassing the abominable trap of the symbol, succeed in binding, besides the truth, this leprosy to all the leprosy of the world. So that The House Is Black is also the Land Without Bread of Iran, and the day that French distributors will admit that one can be Persian, we shall notice that Forough Farrokhzad had given more in one movie than lots of people with easier names to remember.

Chris Marker, "Cinéma 67", n. 117, June 1967



Khaneh Siah Ast

KHESHT O AYENEH

Iran, 1963-1964

Regia: Ebrahim Golestan

[Mattone e specchio] ■ T. int.: *Brick and Mirror*. T. alt.: *Mudbrick and Mirror*. Scen.: Ebrahim Golestan. F.: Soleiman Minassian. M.: Ebrahim Golestan. Int.: Zackaria Hashemi (Hashem), Taji Ahmadi (Taji), Jalal Moghadam, Masoud Faghhi, Parviz Fannizadeh (uomini nel caffè), Manouchehr Farid (il poliziotto), Mohammad Ali Keshavarz (il dottore rapinato), Jamshid Mashayekhi (il poliziotto con il braccio rotto), Mehri Mehrnia (la donna delle rovine), Forough Farrokhzad (la passeggera del taxi). Prod.: Golestan Film Studio ■ DCP. D.: 130' Versione farsi con sottotitoli inglesi / *Farsi version with English subtitles* ■ Da: University of Chicago Film Studies Center ■ Restaurato nel 2015 dalla copia 35mm di distribuzione del Film Studies Center / *Restored in 2015 from the Film Studies Center's 35mm release print*

Primo vero capolavoro moderno del cinema iraniano, *Khesht o Ayeneh* esplora i temi della paura e della responsabilità all'indomani del colpo di stato.

Il primo film di finzione di Golestan, che nel titolo allude a una poesia di Farid al-Din Attar ("Ciò che i vecchi vedono in un mattone/ i giovani vedono in uno specchio"), mescola sogno e realtà reagendo al nuovo clima sociale, al fallimento degli intellettuali e all'onnipresente corruzione. Nel cinema iraniano era anche la prima volta in cui si usava il suono in presa diretta, con un'estrema attenzione per i suoni ambientali (enfaticizzati dall'assenza di una colonna sonora) che ben si accorda all'uso claustrofobico dello formato panoramico.

La lavorazione iniziò nella primavera del 1963 con una troupe di sole cinque persone e una sceneggiatura in-

compiuta. Il punto di partenza fu l'unica parte già scritta, quella dell'autista e la donna tra le rovine, poi le riprese continuarono con scene improvvisate tra le bancarelle di verdura nel mercato di Teheran. La rottura della lente anamorfica mentre veniva girata una scena nel Palazzo di Giustizia segnò una battuta d'arresto. Il 5 giugno 1963, mentre la troupe aspettava l'arrivo di una nuova lente dalla Francia, scoppiò una protesta contro l'arresto dell'Ayatollah Khomeini che acuì l'atmosfera di tensione e paura descritta nel film. Quando la lavorazione riprese, ci vollero cinque settimane per girare le scene nella stanza di Hashem (che corrispondono a 40 minuti della versione finale del film), mentre le scene nel commissariato e nell'orfanotrofo necessitarono di altre quattro settimane. La prima si tenne il 12 gennaio 1966 al cinema Radio City di Teheran. Il



Khesht o Ayeneh

film rimase in cartellone per tre settimane, ma fu poi bocciato dalla critica che lo definì “pseudoartistico” e “pretenzioso”. Chi lo considerava un film realista restò confuso davanti ai lunghi monologhi dei personaggi. Jonathan Rosenbaum ha definito lo spirito del film “un misto di Dostoevskij ed espressionismo”. La forma del soliloquio riflette sia l'ammirazione di Golestan per Orson Welles, sia la tradizione orale e il frequente uso della metafora nella cultura persiana.

Iranian cinema's first true modern masterpiece, Brick and Mirror explores fear and responsibility in the aftermath of the Coup.

With its title alluding to a poem by Attar (“What the old can see in a mudbrick/ youth can see in a mirror”), Golestan's first feature mixes dream and reality, responding to the changing climate of Iranian society, the failure of intellectuals and corruption in all walks of life. It was also the first use of direct-sound in the Iranian cinema, with minute attention given to environmental sound (emphasised by the lack of score) which complements the claustrophobic use of widescreen.

The film's production began in the spring of 1963 with a small crew of five, and

without a finished script. The only written part – the driver and the woman in the ruins – became the basis for the first shoot, followed by improvised scenes in the vegetable market of Tehran. The breakage of the anamorphic lens during the shooting of a scene in the Palace of Justice delayed production. On June 5, 1963, while the crew awaited the shipment of a new lens from France, a protest arose against the arrest of Ayatollah Khomeini. This added to the atmosphere of tension and fear depicted in the film. With production resumed, the interior shots of Hashem's room (comprising 40 minutes of the completed film) took five weeks to shoot, followed by a four-week shoot for the precinct and orphanage scenes. The film was premiered on January 12, 1966 at the Radio City cinema in Tehran. It played there for three weeks, but was dismissed by critics as “arty” and “pretentious”. Those who saw Brick and Mirror as a realist film were baffled by the long soliloquies given by characters. Jonathan Rosenbaum has described the spirit of the film as “a mix of Dostoevskij and expressionism”. The soliloquy form reflects both Golestan's regard for Orson Welles and the oral storytelling and frequent use of metaphor in Persian culture.

TAPPEHA-YE MARLIK

Iran, 1964 Regia: Ebrahim Golestan

[Le colline di Marlik] ■ T. int.: *The Hills of Marlik*. T. alt.: *The Elements*. Scen.: Ebrahim Golestan. F.: Soleiman Minassian. M.: Ebrahim Golestan. Mus.: Morteza Hannaneh. Int.: Brian Spooner (voce narrante inglese), Ebrahim Golestan (voce narrante persiana). Prod.: Golestan Film Studio ■ 35mm. D.: 15'. Versione inglese / *English version* ■ Da: University of Chicago Film Studies Center

Un sito archeologico nell'Iran settentrionale risalente a 3000 anni fa è contemporaneamente zona di scavi e terreno concimato dai contadini. Ulteriore esempio del lavoro documentario di Golestan su elementi classici, in cui il passato e il presente si toccano, il film mostra un'evidente continuità tra le varie manifestazioni umane colte dalla macchina da presa, infondendo vita negli oggetti inanimati.

Guardandolo è impossibile non pensare a *Les Statues meurent aussi* (1953): entrambi i film tracciano delle connessioni tra l'uomo, l'arte e la morte, e sono caratterizzati da un approccio storico insieme poetico e politico. Dal punto di vista tecnico, sembra che Go-

lestan abbia preso da Marker/Resnais/Cloquet il modo di isolare le statue e gli altri oggetti da ciò che li circonda, mostrandoli su uno sfondo nero puramente cinematografico e dando loro il senso del volume necessario. Golestan presta un'attenzione scrupolosa al suono, dato che molto spesso la musica – eccellente contributo di Morteza Hannaneh, uno dei più autorevoli compositori iraniani moderni – tace per amplificare il rumore delle setole che accarezzano un frammento di ceramica.

A 3,000-year-old site in the north of Iran is simultaneously excavated by archaeologists and fertilized by farmers. Another example of Golestan's documentary work about classical elements, in which the past touches the present, and there is a clear continuity among the forms of human life detected by the camera, as it breathes life into dead objects. While watching the film, it's impossible not to recall Les Statues meurent aussi (1953), with both films drawing converging lines between man, art, and death, and sharing a both poetic and political approach to history. Technically, it appears that Golestan has adopted some of the ways in which the Marker/Resnais/Cloquet team detach statues and other objects from their surroundings, to display them against a purely cinematic black background, giving the statues the sense of volume they need. Golestan pays scrupulous attention to sound, as quite often the music – an excellent contribution by Morteza Hannaneh, one of the most serious Iranian composers of his era – goes silent in order to amplify the sound of brushes caressing a broken piece of pottery.

GANJINEHA-YE GOHAR

Iran, 1965 Regia: Ebrahim Golestan

[I gioielli della corona dell'Iran] ■ T. int.: *The Crown Jewels of Iran*. Scen.: Ebrahim Golestan. F.: Soleiman Minassian. M.: Ebra-



Tappeha-ye Marlik

him Golestan. Mus.: Hossein Dehlavi. Int.: Ebrahim Golestan (voce narrante). Prod.: Golestan Film Studio ■ 35mm. D.: 15'. Versione farsi / *Farsi version* ■ Da: University of Chicago Film Studies Center

Commissionato dalla Banca centrale iraniana per celebrare la preziosa collezione di gioielli custodita nella tesoreria, questo film, con i suoi straordinari movimenti di macchina, resta l'opera visivamente più abbagliante di Golestan. Un minuto scarso dopo i titoli di testa si incontrano alcune delle sequenze paesaggistiche più emblematiche della storia del cinema iraniano: la macchina da presa passa in rapida rassegna contadini e pastori di varie etnie e tribù, in pose aggraziate e regali. Come in una composizione musicale, il semplice gesto dell'aratura viene espanso in inquadrature di varie dimensioni e angolazioni, creando un'intima sinfonia visiva. E poi appare uno dei tipici montaggi allegorici di Golestan: un contadino all'orizzonte, stacco su un diamante su sfondo nero, ovvero il contadino è il gioiello. Come nei precedenti film su commissione, Golestan riesce a sovvertire la materia di partenza con esiti apertamente critici nei confronti dei re persiani. Il commento appare in netto contrasto con ciò che viene mostrato: variopin-

te immagini di gioielli che ruotano accompagnate dalla voce di Golestan che descrive la decadenza e la perfidia dei monarchi del passato.

Commissioned by the Central Bank of Iran to celebrate the collection of precious jewels kept in the treasury, this film remains Golestan's most visually dazzling film, embellished with terrific camera movements. Some of the most iconic landscape photography in the history of Iranian cinema can be found within a minute after the opening credits, in which peasants of various ethnicities and tribes are quickly reviewed, all posed in a graceful manner, like kings without being kings. Like a work of musical composition, a simple act of ploughing is spread across shots of various size and angle, creating an intimate visual symphony. And then appears one of Golestan's allegorical match-cuts: a farmer seen on the horizon before a cut to a diamond on a dark background – the farmer is the jewel. As in his previous commissioned films, Golestan manages to subvert the subject by being openly critical of the Persian kings. The theme of the commentary is in clear contrast with what is shown: colourful images of jewels in rotation while Golestan's voice is heard, describing the decadence and treachery of past kings.



IL PARADISO DEI CINEFILI

The Cinephile's Heaven





TECHNICOLOR & CO.

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**

Abbiamo continuato sulla stessa strada aperta l'anno passato, presentando in questa sezione copie vintage, safety, 35mm, Technicolor. La selezione di quest'anno è resa possibile dalla collezione personale di Martin Scorsese, dalle collezioni dell'Academy, della Cinémathèque Suisse, che possiede la rarissima copia dorata di *Riflessi in un occhio d'oro*, del CSC – Cineteca Nazionale, che ci ha concesso la copia Technicolor di *Apocalypse Now Redux* fatta stampare da Vittorio Storaro. Ma l'Academy ha deciso di aggiungere a questa ricca proposta un vero asso. Mike Pogo presenterà al pubblico del festival i test per la stampa dei film fatti dal laboratorio di Los Angeles della Technicolor. A sorpresa ci troveremo nella cucina dello storico stabilimento di Cahuenga Boulevard, vedremo materiali destinati solo ai tecnici.

Quest'anno, al contrario dell'anno passato, non ho potuto visionare le copie, la scelta è stata obbligata dallo stato di conservazione e dalla qualità del lavoro sul colore. Sono film che non possiamo immaginare in bianco e nero, in cui il dramma, la comicità, la tensione, il ritmo sono intessuti dal colore, che diviene uno degli attori protagonisti. Il cappotto verde di Tippi Hedren/ladra, il bombardamento al tramonto di *Apocalypse*, gli impermeabili giallo-MGM di *Cantando sotto la pioggia*, le giacche rosse di *Patsy*, il completo grigio argentato di Fred Astaire in *The Band Wagon* fanno parte del nostro immaginario e forse di questi film ci ricordiamo più dei dettagli cromatici che dell'esatto svolgimento della trama (mi chiedo sempre più spesso se i colori siano una realtà concreta o solo uno strumento della nostra memoria per farci ricordare una realtà solo sognata).

Questa sezione non è contro il digitale, ma vuole essere uno stimolo per discutere in maniera più consapevole e approfondita del valore delle copie in pellicola e quindi del loro restauro. Il colore quest'anno è il centro nascosto del festival: la seconda parte della retrospettiva dedicata al colore (i primi Fujicolor e Konicolor); il restauro (grazie alla Universal) di uno dei Techicolor due strisce più noti e impossibili da vedere per la scarsa qualità delle copie sopravvissute, *King of Jazz*.

Il colore riemerge anche dalla sezione muta, con i pochi film russi silenziosi, di cui riemergono rarissime copie colorate, con rarissimi Lumière colorati dalla collezione Velmorel, con l'introduzione in Technicolor Bipack di *Seven Chances* di Keaton, con i film di Pierru colorati a mano, con Fischinger, con alcuni Kinemacolor, il primo sistema di ripresa a colori del cinema, e – infine – con una sezione della mostra *Lumière!* dedicata al primo (e a mio avviso più bel) sistema a colori della fotografia, l'Autochrome.

Preparate i vostri occhi e la vostra memoria...

Un grande ringraziamento a Miguel Marías, che si muove, tra i film della storia del cinema, con la stessa rapidità, padronanza e sicurezza che Clark Gable ha quando deve domare un cavallo in *Misfits*.

Gian Luca Farinelli

We are continuing a journey we began last year presenting vintage safety 35mm Technicolor prints. This year's selection was made possible with contributions from Martin Scorsese's private collection, the Academy Film Archive, Cinémathèque Suisse (which owns an extremely rare golden print of Reflections in a Golden Eye) and CSC – Cineteca Nazionale (which gave us a Technicolor print of Apocalypse Now Redux printed by Vittorio Storaro). This year's game changer, however, comes from the Academy. Mike Pogo will present to the festival audience film print tests made at the Technicolor lab in L.A. Like a miracle, we will be transported to the kitchen of the historic Cahuenga Boulevard facility and see materials normally only intended for technicians.

In contrast to 2015, this year I was unable to examine the prints; it was necessary given their state of conservation and the quality of color work. These are films we simply cannot imagine in black and white. Their drama, comedy, tension and rhythm are woven together by color, which, in turn, becomes itself a starring actor. The green coat of Tippi Hedren the thief, the attack at sunset in Apocalypse Now, the MGM yellow raincoats in Singin' in the Rain, the red jackets in The Patsy and Fred Astaire's silvery gray suit in The Band Wagon are all part of our collective imagination. Perhaps we remember the chromatic details of these films better than their exact storylines (I often wonder whether colors are a reality or merely a tool of our memory to help us remember a dreamt reality).

This section is not against digital technology; it is intended, instead, to stimulate an informed conversation about the value of film stock prints and their restoration. Color is the hidden heart of this year's festival with the second part of the retrospective on color in Japan (the first Fujicolor and Konicolor films) and the restoration (thanks to Universal) of one of the most well-known Technicolor filmstrips, King of Jazz, which was previously impossible to watch due to the poor quality of surviving prints.

Color resurfaces in the silent film section with a few Russian silent titles (of which there are rare colored prints), remarkable colored Lumière films from the Velmorel collection, the introduction of Technicolor Bipack with Keaton's Seven Chances, Pierru's hand-colored pictures, Fischinger, several works in Kinemacolor, the first color motion picture process, and – last but not least – part of the Lumière! exhibition devoted to the first (and, in my opinion, the most beautiful) color photography process, Autochrome.

Get your eyes and memory ready...

Special thanks to Miguel Marías, who moves through the movies of film history with the same speed, command and confidence as Clark Gable taming a horse in The Misfits.

Gian Luca Farinelli

Il Kinemacolor fu il primo procedimento compiuto di cinema a colori. Inventato da George Albert Smith nel 1906 e brillantemente impiegato dal produttore Charles Urban tra il 1908 e il 1914, esso ebbe un impatto enorme, sia dal punto di vista commerciale, sia da quello sociale. A causa della speciale attrezzatura necessaria per la proiezione, gli spettacoli in Kinemacolor si svolgevano preferibilmente nei teatri, costavano di più e attiravano un pubblico agiato per il quale la visione di film a colori (in cui spesso figurava la famiglia reale) era sinonimo di prestigio sociale e che non si sarebbe mai sognato di frequentare una normale sala. In tutti i sensi, il Kinemacolor fece sì che il mondo vedesse il cinema sotto una luce diversa.

Il Kinemacolor era un sistema a colori additivo che impiegava per le riprese e per la proiezione un otturatore con due filtri, uno rosso e uno verde, fissati su una ruota girevole. Esso non permetteva dunque di catturare l'intero spettro cromatico, ma l'incrocio tra attualità spettacolari e disposizione del pubblico dovette far sì che molti pensassero di vedere colori che non c'erano, o non facessero caso alla loro assenza. Il Kinemacolor raggiunse il suo apice con la cronaca imperiale di due ore e mezzo prodotta da Urban e intitolata *With Our King and Queen Through India* (1912), documentazione delle cerimonie del Delhi Durbar del 1911, probabilmente l'evento mondano più importante della storia del cinema tra *The Great Train Robbery* e *Nascita di una nazione*.

Il Kinemacolor ebbe un triste epilogo quando il brevetto fu revocato da un tribunale britannico, e le centinaia di film girati con questo procedimento andarono in gran parte perdute negli anni Venti. Le pellicole in Kinemacolor conservatesi fino ai nostri giorni

sono poche e vengono raramente mostrate al pubblico a causa della difficoltà tecnica di proiettarle con gli effetti di colore originari. Con tutta probabilità la collezione più ampia si trova a Bologna, e questa breve rassegna svela dopo più di un secolo alcune rarità recentemente restaurate. Il Kinemacolor conserva ancora tutto il suo fascino mistico, facendo di ogni proiezione – oggi come allora, nel 1910 – un evento speciale. Preparatevi a restare incantati.

Luke McKernan

Kinemacolor was the world's first successful natural colour film process. Invented by George Albert Smith in 1906, then brilliantly managed by producer Charles Urban over 1908-1914, Kinemacolor made a huge impact globally, both commercially and socially. Shown in theatres more often than cinemas, owing to the specialist projection equipment required, it commanded high prices and attracted a wealthier audience drawn by the social cachet of seeing colour films (often featuring the British royal family) who would not dream of visiting an ordinary cinema. In every sense, Kinemacolor made the world see film differently.

*It was an additive colour system which worked by use of a rotating red-green filter wheel employed in filming and projection. Such a system could not capture the full colour spectrum, but a combination of spectacular actualities and mass audience suggestion meant that many thought that they saw the colours that were not there, or did not mind that they could not. Kinemacolor reached its peak with Urban's two-and-a-half imperial epic, *With Our King and Queen Through India* (1912), a record of the Delhi Durbar celebrations of 1911 – arguably the most socially significant film between *The Great Train Robbery* and *The Birth of a Nation*.*

Kinemacolor came to a sorry end when its patent was successfully challenged in

the UK courts. The greater part of the hundreds of films made using the process was lost in the 1920s. Today few Kinemacolor films survive and are seldom exhibited owing to the challenges in projecting them with the true colour effect. Probably the largest collection in existence is at Bologna, and this short season reveals some treasures recently restored and unseen in over a hundred years. Kinemacolor retains all of the mystique it ever had, and any screening is as much of a special event as it was back in the 1910s. Come prepared to be enthralled.

THE HARVEST

GB, 1908

- T. it.: *Il raccolto*. Prod.: Charles Urban per Natural Color Kinematograph Company
- DCP. Kinemacolor ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

I grandi maestri della pittura si sono prodigati per fissare sulla tela l'aurea magnificenza del raccolto inglese, ma è impossibile che siano riusciti ad avvicinarsi alla realtà quanto il Kinemacolor, capace di garantire la fedeltà dei colori e di infondere vita e movimento in ogni essere senziente. Quale artista potrebbe mai infliggersi l'immensa fatica di disegnare e colorare ogni spiga di grano che appare all'interno del suo campo visivo? Eppure il Kinemacolor riesce in questo compito apparentemente impossibile, mostrando persino l'ondeggiare del grano nella morbida luce del sole, le tonalità calde del terreno solcato dall'erpice, i grigi e i porpora del paesaggio distante: tutto è registrato con precisione e fedeltà al reale. Il Kinemacolor riporta l'esauito uomo di città alla Natura e al rigenerante contatto con la Madre Terra.

Catalogo Kinemacolor, 1912

Great masters of the brush and palette have striven to commit to canvas the golden glory of the English harvest-tide, but in the nature of things it is impossible that any of them should have come so near actuality as has Kinemacolor, securing as it does the precise color values and endowing every sentient object with life and motion. What artist could undertake the immense toil of drawing and coloring every straw and ear of wheat within his purview in a harvest-field? Yet Kinemacolor does this seemingly impossible thing, and shows the corn, too, waving in the wind. The soft radiance of the sunlight, the color of the rich brown earth as the plough turns the stubble, the purples and greys of the distant landscape, are all recorded exactly as in real life. Kinemacolor takes the jaded townsman back to Nature and refreshing contact with Mother Earth.

Kinemacolor catalogue, 1912

L'INAUGURAZIONE DEL CAMPANILE DI SAN MARCO

Italia, 1912

■ DCP. Kinemacolor ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

PLOTONI NUOTATORI DELLA III DIVISIONE CAVALLERIA COMANDATA DA S.A.R. IL CONTE DI TORINO

Italia, 1912 Regia: Luca Comerio

■ DCP. Kinemacolor ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

Si ha notizia che la prima sala italiana a proiettare il Kinemacolor sia stata il Cinema Centrale di Genova, di proprietà di Stefano Pittaluga. Si sa anche di proiezioni effettuate a Milano al Teatro dei Filodrammatici, dove i milanesi poterono ammirare i primi film a colori già nei primi mesi del 1912. [...] Da articoli apparsi sul "Times" e

su "The Bioscope" si apprende che il sistema arrivò anche in Vaticano, in una proiezione privata per il Papa effettuata nel giugno 1913 [...].

Come si è recentemente scoperto, Luca Comerio girò dei film documentari in Kinemacolor. Negli anni del conflitto in Libia, era sul posto; non sappiamo se avesse già ammirato il sistema a colori, comunque, quasi certamente molto del materiale sulla guerra in Tripolitania proiettato al Centrale di Genova era suo. [...] Si potrebbe supporre che a Genova Comerio sia venuto in contatto con qualche operatore di Urban. Per il resto si sa poco, e nulla è documentato sulle modalità con cui Comerio venne in possesso di una macchina da presa Kinemacolor né si può escludere che Comerio possa aver agito in violazione del brevetto. Fatto sta che queste pellicole non recano il logo di Urban e del Kinemacolor, ma presentano il celebre marchio di Comerio sul titolo, senza nessun accenno al sistema a colori.

Livio Gervasio, *Il cinema a colori naturali. Il Kinemacolor in Italia* in Michele Canosa, Giulia Carluccio, Federica Villa, *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia. Brevetti, macchine, mestieri*, Carocci, Roma 2006

It is known that the first Italian cinema to screen Kinemacolor was the Cinema Centrale in Genoa, which was owned by Stefano Pittaluga. We also know that there were screenings in Milan at the Teatro dei Filodrammatici, where the Milanese could admire the first colour films as early as the beginning of 1912. [...] From articles that appeared in "The Times" and "The Bioscope" it also emerges that the system even reached the Vatican in the form of a private screening for the Pope in June 1913. [...] Recently it has also been discovered that Luca Comerio shot some documentaries in Kinemacolor. He was present in Libya during the years of the war; we don't know whether he had already had the opportunity to admire the colour system, but much of the material on the war in

Tripolitania screened at the Centrale in Genoa was almost certainly his. [...] We can surmise that Comerio came into contact with one of Urban's cameramen in Genoa. Aside from this, little is known; there is no documentation as to how Comerio came into possession of a Kinemacolor camera and we cannot exclude the possibility that he violated the patent. The fact remains that these films do not bear the logo of Urban and Kinemacolor; instead their title cards carry the celebrated mark of Comerio while making no mention of the colour system employed.

Livio Gervasio, *Il cinema a colori naturali. Il Kinemacolor in Italia* in Michele Canosa, Giulia Carluccio, Federica Villa, *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia. Brevetti, macchine, mestieri*, Carocci, Roma 2006

Il restauro è stato realizzato in 4K dal laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato d'epoca, Kinemacolor bianco e nero. Una volta eseguita la scansione, si sono separati i fotogrammi in pari e dispari. Un filtro verde/ciano e un filtro rosso/arancio è stato associato ai fotogrammi delle corrispondenti densità. L'intervento digitale si è limitato alla stabilizzazione dell'immagine e alla pulizia manuale. Nessun intervento di riduzione del pompaggio luminoso è stato applicato per non alterare la natura del sistema. Le immagini così ricombinate vengono proiettate a una velocità di 16fps.

Restored in 4K by L'Immagine Ritrovata laboratory from a vintage Kinemacolor black and white nitrate positive. Following the scan, the even and odd frames were separated. A green/cyan filter and a red/orange filter were associated to the frames with corresponding densities. The digital correction was limited to image stabilization and manual clean-up. No flickering reduction was applied to unalter the nature of the system. The recombined images are projected at 16fps.

FILM GRAFFIATI E FILM DIPINTI DI ALBERT PIERRU: ASSOLO DI JAZZ SCRATCHED FILMS AND PAINTED FILMS BY ALBERT PIERRU: JAZZ SOLO

A proposito del suo cinema, Albert Pierru diceva nel 1956: "C'è un punto di contatto immediato tra la musica jazz e il cinema così come l'ho concepito nei miei film astratti. Quel punto di contatto è il ritmo. Nel cinema il ritmo svolge un ruolo estremamente importante, nel jazz è fondamentale [...]. Il jazz evoca in noi un mucchio di sensazioni, sensazioni dirette, pure, immediate [...]. Nei miei film vorrei ritrovare la stessa impressione, quel dinamismo, quell'entusiasmo, quell'allegria che si sente nel jazz".

Appassionato di jazz negli anni Cinquanta, epoca in cui l'improvvisazione musicale e l'arte naïf vivono la loro età dell'oro, Albert Pierru realizza una serie di cortometraggi che chiama "film senza macchina da presa". Ispirato dai cartoni animati di Norman McLaren, dipinge e disegna direttamente sulla pellicola, graffia l'emulsione, ottenendo risultati sorprendenti, coloratissimi e particolarmente ritmati. Le immagini sono composte da linee e da forme astratte in cui si intravedono fugacemente strani personaggi, una ballerina, un marinaio, animali che si trasformano, si mescolano e subito scompaiono. Pierru ama anche rappresentare strumenti musicali, corde di contrabbasso che vibrano e si accordano ai ritmi cadenzati.

Durante le prime proiezioni organizzate dal regista, i film erano accompagnati da musiche fatte partire con un giradischi prima che iniziassero le immagini. Malgrado quel dispositivo artigianale, la sincronizzazione tra immagine e musica era precisa. Albert Pierru concepiva i suoi disegni in funzione del tempo musicale, basandosi in particolare sui cambiamenti di ritmo. Presto si distinse come cineasta amatoriale originale, e alcuni dei suoi corti furono prodotti da Pierre Braunberger e proiettati in sala prima dell'inizio

della programmazione. La selezione che presentiamo permette di scoprire il lavoro realizzato da questo regista appartato tra il 1951 e il 1957, prima che la sua arte approdasse a un cinema più realista.

Questi film dipinti e graffiati direttamente su pellicola 16mm, ritrovati in cantina dal nipote del cineasta, sono estremamente fragili. Una volta affidati alla Cinémathèque française, è stato necessario restaurarli in vista di un riversamento su pellicola 35mm a fini di conservazione. La scansione in 2K delle immagini e una digitalizzazione dei vinili d'epoca sono state realizzate presso il laboratorio Digimage. Anche i film prodotti da Pierre Braunberger sono stati restaurati a partire dai negativi immagine e suono.

Hervé Pichard

In 1956 Albert Pierru said of his cinema: "There is an immediate point of contact between jazz music and the way I conceived of cinema in my abstract films. This point of contact is rhythm. In cinema, rhythm plays an extremely important role; in jazz it is fundamental [...]. Jazz evokes in us a multitude of direct, pure and immediate sensations [...]. In my films I would like to locate that same impression, that dynamism, enthusiasm and liveliness which you can hear in jazz".

A jazz enthusiast in the Fifties, the golden age of musical improvisation and naïve art, Albert Pierru made a series of shorts which he called "films without a camera". Inspired by the animated films of Norman McLaren, he drew and painted directly on the film, scratching the emulsion and obtaining surprising, highly colourful and extremely rhythmic results. The images are made up of lines and abstract shapes in which you can fleetingly glimpse strange figures – a ballerina, a sailor, animals which transform

themselves, melding and then suddenly disappearing. Pierru also loved to represent musical instruments: the chords of a double bass that vibrate and harmonise with the changing rhythms.

During the first screenings organised by the director, the films were accompanied by music produced by a record player which started before the images. Despite this handmade arrangement, the synchronisation between music and image was precise. Albert Pierru conceived of his drawings as a function of musical tempo, basing himself particularly on changes in rhythm.

He quickly distinguished himself as an original amateur filmmaker and several of his shorts were produced by Pierre Braunberger and programmed in cinemas at the beginning of the performance. This collection of films allows us to discover the work carried out by this solitary director between 1951 and 1957, before his art began to approach a more realistic form of cinema.

These films, painted and scratched directly onto 16mm film and rediscovered in a cellar by the filmmaker's grandson, are extremely fragile. Once entrusted to the Cinémathèque française, they required restoration prior to being reprinted as a 35mm preservation copy. The Digimage laboratory carried out a 2K scan of the images and a digitisation of the original vinyl records. The films produced by Pierre Braunberger were also restored, from the image and sound negatives.

Hervé Pichard

TIGER RAG

Francia, 1952 Regia: Albert Pierru

■ DCP. D.: 2'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

SARABANDE

Francia, 1953 Regia: Albert Pierru

■ DCP. D.: 3'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

TEINTES TÂCHES TOUCHES

Francia, 1955 Regia: Albert Pierru

■ DCP. D.: 4'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

FANTASIE SUR 4 CORDES

Francia, 1957 Regia: Albert Pierru

■ DCP. D.: 3'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

COLOR WOOGIE

Francia, 1954 Regia: Albert Pierru

■ DCP. D.: 3'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

SOIR DE FÊTE

Francia, 1956 Regia: Albert Pierru

■ DCP. D.: 5'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

SPIRALES

Francia, 1957 Regia: Albert Pierru

■ DCP. D.: 1'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

FRÉNÉSIE

Francia, 1955 Regia: Albert Pierru

■ DCP. D.: 2'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

LE VOL DU BOURDON

Francia, 1956 Regia: Albert Pierru

■ DCP. D.: 2'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

SURPRISE BOOGIE

Francia, 1957 Regia: Albert Pierru

■ DCP. D.: 5'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

LA COLLEZIONE DI RIFERIMENTO DELLA TECHNICOLOR: GLI ANNI CINQUANTA THE TECHNICOLOR REFERENCE COLLECTION - A 1950S SURVEY

Quando la Technicolor abbandonò la stampa *dye transfer* nel suo laboratorio di Hollywood, nel 1974, una vasta collezione di pellicole si ritrovò senza casa. La collezione consisteva in singole bobine dei film che la Technicolor stampava per gli studios di Hollywood. Se dopo la prima uscita del film venivano stampate altre copie, la bobina di riferimento serviva per accertarsi che la gamma cromatica della nuova copia corrispondesse all'originale. Alla Technicolor queste bobine erano chiamate la "collezione di riferimento".

Il Technicolor e il processo *dye transfer* sono spesso elogiati per l'intensità e la profonda saturazione del colore. È tuttavia importante non mitizzare il procedimento. Il nostro programma si concentrerà sui film degli anni Cinquanta e offrirà agli spettatori del

Cinema Ritrovato la possibilità di visionare le copie *dye transfer* originali e di analizzarne la varietà di colori, piuttosto che soffermarsi sul mito, la memoria, o sui colori di copie recenti o in DCP.

Il programma si compone di nove bobine che per lo staff della Technicolor fissavano lo standard cromatico di ciascun film. Avremo dunque l'opportunità di visionare bobine di riferimento dei film in Technicolor di registi quali Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, John Ford, King Vidor e Howard Hawks. Questo primo programma sarà dedicato a film realizzati negli anni Cinquanta, e in caso di riscontro positivo ci auguriamo che nelle future edizioni del festival potremo passare in rassegna i decenni successivi.

Michael Pogorzelski

When the Technicolor corporation shut down the dye transfer printing line at its Hollywood laboratory in 1974 a large collection of film was in need of a home. The collection consisted of single reels of titles that Technicolor was release printing for the Hollywood studios. If prints were made after the initial release, the reference reel could be consulted to make sure the color palette of the new print matched the look of the original release. It was known within Technicolor as "the reference collection".

Technicolor and the dye transfer process is often extolled for its vividness and deeply saturated color. However it is important that we do not mythologize the process. This program will focus on films from the 1950s and give Il Cinema Ritrovato attendees the opportunity to see original Technicolor dye transfer prints and analyze the color palette

from original film prints rather than myth, memory, or the palette of a recently-created film print or DCP.

The program will consist of nine reels the contemporary Technicolor staff labeled the proper 'look' for each of the titles... It will be a chance to see reference reels of the Technicolor films made by directors Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, John Ford, King Vidor and Howard Hawks. This inaugural program will focus on films made in the 1950s and if successful, future Technicolor reference collection programs will focus on later decades at future festivals?

Michael Pogorzelski

THE QUIET MAN

USA, 1952 Regia: John Ford
Estratto / Extract. D.: 10'

SILVER LODGE

USA, 1954 Regia: Alan Dwan
Estratto / Extract. D.: 10'

MAGNIFICENT OBSESSION

USA, 1954 Regia: Douglas Sirk
Estratto / Extract. D.: 10'

ALL THAT HEAVEN ALLOWS

USA, 1955 Regia: Douglas Sirk
Estratto / Extract. D.: 7'

TO CATCH A THIEF

USA, 1955 Regia: Alfred Hitchcock
Estratto / Extract. D.: 7'

A STAR IS BORN

USA, 1954 Regia: George Cukor
Estratto / Extract. D.: 7'

BATTLE HYMN

USA, 1957 Regia: Douglas Sirk
Estratto / Extract. D.: 9'

SOLOMON AND SHEBA

USA, 1959 Regia: King Vidor
Estratto / Extract. D.: 10'

RIO BRAVO

USA, 1959 Regia: Howard Hawks
Estratto / Extract. D.: 18'

SINGIN' IN THE RAIN

USA, 1952 Regia: Gene Kelly,
Stanley Donen

■ T. it.: *Cantando sotto la pioggia*. Scen.: Betty Comden, Adolph Green. F.: Harold Rosson. M.: Adrienne Fazan. Scgf.: Cedric Gibbons, Randall Duell. Mus.: Nacio Herb Brown, Arthur Freed. Int.: Gene Kelly (Don Lockwood), Donald O'Connor (Cosmo Brown), Debbie Reynolds (Kathy Selden), Jean Hagen (Lina Lamont), Millard Mitchell (R.F. Simpson), Cyd Charisse (ballerina), Douglas Fowley (Roscoe Dexter), Rita Moreno (Zelda Sanders), Madge Blake (Dora Bailey), Kathleen Freeman (Phoebe Dinsmore). Prod.: Arthur Freed per MGM
■ 35mm. D.: 103'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Collezione privata di Martin Scorsese - George Eastman House per gentile cortesia di Sikelia Productions e Warner Bros. ■ Copia 35mm IB Technicolor stampata nel 1966 / 1966 reissue IB Technicolor 35mm print

L'onirismo della grande tradizione del musical hollywoodiano era negli anni andato vieppiù svanendo, mentre per forza di cose era invece rimasta la stilizzazione del canto e della danza. Il lavoro di Donen e Kelly, e specificamente *Cantando sotto la pioggia*, si situa in questo periodo di declino che però – bisogna notarlo – non è, o non è ancora, un momento di crisi. Anzi, proprio fra i Quaranta e i Cinquanta la MGM, casa-leader in ambito di musical, sfonerà una serie di pellicole forse non sempre eccelse ma comunque brillanti e gradevoli (talora addirittura sfarzose) che contribuiranno non poco a identificare il genere con la casa stessa. In effetti, i musical della Metro, poco importa il regista o la qualità dei singoli esiti, esibiscono tutti – senza distinzione – un look preciso e riconoscibile, una qualità patinata, coloratissima, smaltata, lucida e gaia quale nessuna altra produzione poteva vantare. Si osservi un prodotto contemporaneo della Columbia o della Fox: nessuno di essi esibisce l'accattivante morbidezza visiva di un musical Metro. I colori

sono più cupi e gratinanti, e comunque meno nitidi e addolciti (Columbia), oppure decisamente vivaci ma di una qualità realistica che non basta il forte sfavillio delle luci a rendere gradevolmente fantasiosi e onirici.

[...] *Cantando sotto la pioggia* è nel suo insieme una forte, eloquente metafora di un'altra condizione critica del cinema hollywoodiano. Insomma, trattando della grande crisi causata dall'avvento del sonoro, il film allude in realtà a un'atmosfera e a una problematica che si riferiscono invece a una crisi, di altra natura ma non meno preoccupante, che si sarebbe verificata vent'anni dopo. [...]

Cantando sotto la pioggia è dunque una pellicola nostalgica, la rivisitazione di un passato forse non molto lontano nel tempo, ma situato ad anni-luce di distanza quanto a gusto, mentalità, moda, e naturalmente anche tecnologia.

Così lontano che la sequenza d'apertura con un'inquadratura dall'alto in campo lunghissimo della zona del Grauman ha il sapore di una scena presa di peso da un cartone animato: i colori, le luci, i movimenti in lontananza, le linee architettoniche non sembrano affatto veri (ricreati), ma appartengono piuttosto a un altro ordine di immaginario, quello di una realtà trasfigurata da una fantasia colorata e infantile, rutilante e microscopicamente grandiosa.

Franco La Polla, *Stanley Donen, Gene Kelly. Cantando sotto la pioggia*, Lindau, Torino 1997

The oneiric quality of the great tradition of the Hollywood musical had gradually faded over the years, while the stylisation of song and dance had by necessity remained. Donen and Kelly's work, and Singing in the Rain in particular, can be situated in this period of decline which, it should be noted, was not, or was not yet, a moment of crisis. Indeed, it is precisely between the Forties and Fifties that MGM, the leading studio in the production of musicals, delivered a series of films which, if not consistently



Singin' in the Rain

glorious, are nevertheless always glittering and enjoyable (and sometimes even lavish), and which did much to identify the genre with the studio. The Metro musical, regardless of the director or the quality of the single film, all display (without distinction) a precise and instantly recognisable look – a glossy, polished, colourful, shiny and cheerful quality that no other production could boast. Look at a contemporaneous film by Columbia or Fox: none of them exhibits the captivating visual softness of a Metro musical. The colours are darker and grainier, or at least less clear and soft (Colombia); or they are decidedly intense, but with a realistic quality that not even the strongly flickering light can render pleasingly fantastic and oneiric. [...] Singing in the Rain is, in its entirety, a powerful, eloquent metaphor for an entirely different critical situation facing Hollywood cinema. In short, in dealing with the great crisis caused by the transition to sound, the film actually alludes to an atmosphere and a set of problems related to a crisis of a different, but no less worrying, nature that would take place twenty years later. [...]

Singing in the Rain is therefore a nostalgic film, the revisiting of a past which is perhaps not too distant in time, but is light years away in terms of taste, mentality, fashion and, naturally, technology. So distant that the opening sequence, with its extreme long shot from above of the Grauman area, has the feel of a scene lifted from an animated cartoon: the colours, the lights, the distant movements, the architectural lines don't seem at all real (recreated), but instead seem to belong to a different imaginary order – that of a reality transfigured by a childish and infantile fantasy, sparkling and microscopically great.
Franco La Polla, Stanley Donen, Gene Kelly. Cantando sotto la pioggia, Lindau, Turin 1997

THE BAND WAGON

USA, 1953 Regia: Vincente Minnelli

■ T. it.: Spettacolo di varietà. Scen.: Betty Comden, Adolph Green. F.: Harry Jackson. M.: Albert Akst. Scgf.: Cedric Gibbons, Preston Ames. Mus.: Adolph Deutsch,

Arthur Schwartz. Int.: Fred Astaire (Tony Hunter), Cyd Charisse (Gabrielle 'Gaby' Gerard), Jack Buchanan (Jeffrey Cordova), Oscar Levant (Lester Marton), Nanette Fabray (Lillie Marton), James Mitchell (Paul Byrd), Robert Gist (Hal Benton), Thurston Hall (colonnello Tripp), Ava Gardner (se stessa), LeRoy Daniels (lustrascarpe). Prod.: Arthur Freed per MGM ■ 35mm. D.: 102'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Collezione privata di Martin Scorsese – MoMA per gentile cortesia di Sikelia Productions e Warner Bros. ■ Copia 35mm IB Technicolor stampata nel 1966 / 1963 reissue IB Technicolor 35mm print

The Band Wagon narra la riconquista d'un territorio. Il territorio è il palcoscenico, e dunque il mondo intero (*the stage is a world, the world is a stage*). Nel 1931 Fred Astaire aveva portato in scena, insieme alla sorella Adele, uno spettacolo di varietà dallo stesso titolo; le canzoni erano firmate da Alfred Schwartz e Howard Dietz; il film ne recupera cinque, Schwartz e Dietz ne aggiungono altre, *repechages* dal proprio repertorio e composizioni originali (tra cui la trascinante dichiarazione di poetica *That's Entertainment*). Tra un numero e l'altro, qui s'insinua il personaggio di Tony Hunter, ex *song-and-dance man* di Broadway con un avvenire (hollywoodiano) dietro le spalle, uno che pretende d'essere più Astaire dello stesso Astaire. Torna e trova la scena cambiata, il pubblico distratto, e per di più l'Arte in agguato: ma gli bastano cinque minuti, e un classico *A Shine on Your Shoes*, per ricondurre alla propria misura il ritmo d'una galleria metropolitana, guadagnarsi l'inchino di passanti e lustrascarpe, e dare avvio a una strategica rinascita.

Il fatto è però che la nuova scena e il nuovo mondo esplodono di colori, e Tony/Astaire, pur fedele al suo vestito grigio, in quei colori che eccitano il pubblico del 1953 deve immergersi. Ma poi vecchio, nuovo, di che cosa stiamo parlando? La rilettura *arty* proposta dal formidabile Jack Buchanan



The Band Wagon

(uno che un po' pretende di essere Orson Welles) s'ispira a Faust, e l'allestimento è un tripudio di diavoli, fondali scarlatti e fumi cangianti come solo certe fantasie Pathécolor degli anni Dieci... La lezione del colore non va perduta, se Tony/Astaire, prese le redini dello spettacolo, modella un abito rosso-mozzafiato sul corpo di Cyd Charisse, nel numero *Girl Hunt*. Tanto quel che conta è che le canzoni circolino, che i passi di danza diano forma visiva al sentimento. E mai tale forma visiva ha raggiunto la purezza della notturna passeggiata a due nel Central Park della MGM, del movimento con cui il passo leggero del cammino diventa passo aereo di danza: uno scarto laterale inatteso, quasi involontario, e disvelatore. La cinepresa di Minnelli trova la giusta distanza. Ecco che cos'è un'intermittenza del cuore, al cinema.

Certo, gira una malinconia da ultimo spettacolo, e non ha tanto a che fare con l'età di Astaire, né con la concorrenza di Gene Kelly: entrambi continueranno a dividersi con successo gli schermi musical degli anni Cinquanta: poi tutto sarà finito. Per ora, Tony Hunter si pone a roccaforte d'un genere e d'una visione del mondo (*the world is a stage, the stage is a world*). "Volete il Tony Hunter versione 1953? Bene, eccovi invece il Tony Hunter versione 1776!". Come fosse un padre della patria. Come se "a dance/with a touch of romance" fosse un diritto scolpito nella Dichiarazione d'Indipendenza. D'altra parte, scriveva Michael Wood: "Se non siamo Fred Astaire, non dureremo in eterno".

Paola Cristalli

The Band Wagon tells of the reconquering of a territory. That territory is the stage, and thus the entire world (the stage is a world, the world is a stage). In 1931, Fred Astaire, together with his sister Adele, had starred in a Broadway show of the same title. The songs were by Alfred Schwartz and Howard Dietz the film reuses five of these, while Schwartz and Dietz add others, some fished out from their repertoire and some original compositions (including that enthralling declaration of poetics, That's Entertainment). Between numbers, we get to know here the character of Tony Hunter, an ex Broadway song and dance man with a (Hollywood) future behind him, someone who pretends to be more Astaire than Astaire. He returns just to discover that the theatrical scene has changed, the public is inattentive and, worse still, Art lies in ambush. However, it only takes him five minutes and the classic A Shine on Your Shoes to make the rhythm of a metropolitan arcade fall in line with him, to win the hearts of passers-by and to launch his comeback strategy. The fact, though, is that the new world and the new scene are a burst of colours, and Tony/Astaire, while remaining faithful to his grey suit, must play on the colourful ground which, in 1953, excites the public's imagination. But then, what are we really talking about when we talk about old and new? The edgy rereading of the musical show proposed by the formidable Jack Buchanan (someone who pretends to be Orson Welles) is based on Faust, and the staging is a riot of devils, scarlet backdrops and iridescent smoke reminiscent of a 1910s Pathécolor fantasy... The lesson of colour is not lost on Tony/Astaire who, finally taking over the reins of the show, shapes a breathtaking red dress on Cyd Charisse's body in the Girl Hunt number. In any case, what matters is that the songs circulate and the dance steps give visual form to the emotions. And never before had that visual form achieved the purity of the couple's night-time stroll in a MGM-made Central Park, of that movement through which the measured step of the

walk morph into an airy dance by way of an unexpected, almost involuntary, highly revealing lateral swerve. Minnelli points his camera in the one and only right way. Et voilà an intermittence of the heart, at the movies.

Sure, there is a sense of last-show melancholy here, and not only because of Astaire's age or because of the competition of Gene Kelly: they would both continue to successfully share the musical screens throughout the Fifties: then it would all be over. For now, Tony Hunter provides a stronghold for a genre and a vision of the world (the world is a stage, the stage is a world). "Do you want the 1953 version of Tony Hunter? Fine. Here is the 1776 version of Tony Hunter instead!" As if he were a father to the nation. As if "a dance with a touch of romance" were a right written into the Declaration of Independence. Or, as Michael Wood would put it: "If we are not Fred Astaire, then we will not live for ever".

Paola Cristalli

MARNIE

USA, 1964 Regia: Alfred Hitchcock

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Winston Graham. Scen.: Jay Presson Allen. F.: Robert Burks. M.: George Tomasini. Scgf.: Robert Boyle. Mus.: Bernard Herrmann. Int.: Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lil Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Mrs. Edgar), Bob Sweeney (il cugino Bob), Alan Napier (Mr. Rutland), Henry Beckman (primo detective), Edith Evanson (Rita), Bruce Dern (marinaio). Prod.: Alfred Hitchcock per Universal ■ 35mm. D.: 130'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Universal ■ Copia originale 35mm dye transfer Technicolor / Vintage Technicolor 35mm dye transfer print

Marnie ha la particolarità di indicare chiaramente l'impotenza sessuale della sua protagonista, una totale frigidità

che diventa il tema stesso della trama. Hitchcock ci propone due versioni, o più precisamente due visioni. La prima alla maniera di una sceneggiatura hollywoodiana. La povera ragazza dei bassifondi incontra il principe azzurro che, spinto dall'amore puro, come i cavalieri di una volta, libera Marnie dal male. Bisogna guarirla, ma soprattutto salvarla. Alla fine del film ci viene concessa l'ottusa beatitudine di un 'lieto fine': la povera ladra accede alla ricchissima ma 'presentabilissima' aristocrazia.

Se non che i titoli di testa sotto forma di elegantissimi cartoncini scorrono non da sinistra a destra ma da destra a sinistra: segno che il film va letto alla rovescia. La prima inquadratura del film inizia con il dettaglio di una borsetta femminile, stretta forte sotto un braccio, di un giallo smagliante (quel giallo dorato che da più di un decennio fa brillare la chioma delle protagoniste hitchcockiane, tra cui ovviamente Marnie, e che il Technicolor mette meravigliosamente in risalto). L'apparizione prende forma e rivela una donna di spalle che si allontana, sola e risoluta, lungo il binario di una stazione ferroviaria – visto in prospettiva centrale con violenta rigidità rettilinea – seguendo rigorosamente la linea di sicurezza tracciata sul marciapiede. Come se andasse incontro a un destino che è assolutamente decisa a controllare.

A questa inquadratura risponde l'ultima inquadratura del film. Il 'principe azzurro' Mark ha appena strappato a Marnie il suo segreto. Eccola guarita. Ma l'odio nei confronti del sesso maschile, alle radici della sua rivolta, era la sua ragione di vivere. Anche la lettura sociale contribuisce a cambiare la posta in gioco. Un conflitto dissimulato oppone le due classi agli antipodi, con la classe dominante che si rappresenta e consolida come aristocrazia (la partita di caccia che più 'british' non si può). Quella società offre al popolo l'illusione di poter vivere come la classe dominante. È così che Marnie può

permettersi un cavallo (con il transfert sessuale che ne consegue) come qualsiasi aristocratico. E grazie ai vestiti e al comportamento può anche simulare l'appartenenza a una classe di cui diventa a quel punto la preda ideale.

Perché tra Marnie e Mark, chi dei due è il più malato, chi è il più ladro? Guardiamo l'ultima inquadratura. La stessa prospettiva centrale della strada, limitata sui due lati dall'uniformità rettilinea delle case operaie, elimina qualsiasi via di fuga. All'uscita di Marnie dalla casa materna i bambini che giocano si paralizzano come se avessero appena visto un fantasma. La ragazza ha abdicato a qualsiasi rivolta e si è interamente affidata, spirito e corpo, a Mark. Ma l'anima è morta. L'auto che porta via la coppia scende verso un immenso fondale sul quale si intravede il mare ma soprattutto una nave gigantesca che chiude radicalmente la strada. Contrariamente alla prima inquadratura del film, la prospettiva vieta qualsiasi speranza d'avvenire.

A quel punto, il vero 'lieto fine' del film è terrificante.

Jean Douchet

Marnie is unusual in clearly showing its protagonist's sexual impotence a complete frigidity which becomes the story's main theme. Hitchcock offers us two versions, or more precisely two visions. The first is in the style of a Hollywood script. The poor young woman from the slums meets Prince Charming who, driven by pure love, like knights from times gone by, frees Marnie from hardship. He needs to heal her, but above all save her. At the end of the film we are granted the dull satisfaction of a 'happy ending': the poor thief finds her way into the extremely wealthy but very 'presentable' aristocracy. However, the opening credits, in the form of elegant cards, move from right to left instead of vice versa: a sign that the film should be read in reverse. The film's opening sequence starts with a close up of a dazzling yellow handbag clutched under an arm (the same golden yellow which for more than a decade had been



Marnie

the color of Hitchcock's leading ladies' hair, including Marnie, and which Technicolor brings out wonderfully). The image takes shape, and we see a lone, determined woman walking away from the camera on the platform of a railway station – in the center of a stark rectilinear composition. She does not stray from the safety line marked on the platform, as if she were heading towards a fate that she was absolutely determined to control. The final shot of the film echoes this scene. 'Prince Charming', Mark, has just elicited Marnie's secret from her, and she is healed; however, her hatred of men, at the root of her rebellion, was her reason to live. A social interpretation also helps to change the stakes. A hidden conflict keeps the two class extremes apart, with the ruling class represented and reinforced as the aristocracy (the hunting party which couldn't be more British). Such a society offers the lower classes the illusion of being able to live like the ruling class. That is how Marnie is able to have a horse (with the sexual transference that results) just like any aristocrat. With the help of clothing and behavior she can also imitate belonging to a class which at that point becomes the perfect prey.

Between Marnie and Mark, which of the two is the sickest, who is more of a thief? Let's look at the final scene. The same central perspective of the road – bordered on both sides by the rectilinear uniformity of the workers' houses – blocks any escape route. When Marnie leaves her mother's home, the playing children look as if they had seen a ghost. She has given up rebelling and completely entrusted herself, body and soul, to Mark. But her soul is dead. The car that takes the couple away descends into an immense backdrop where you can see the sea and, more importantly, a giant ship dramatically shutting off the road. Unlike the opening shot of the film, the perspective obstructs any hope for the future. At that point, the film's 'happy ending' is terrifying.

Jean Douchet



The Patsy

THE PATSY

USA, 1964 Regia: Jerry Lewis

■ T. it.: *Jerry 8 e ¾*. Scen.: Jerry Lewis, Bill Richmond. F.: W. Wallace Kelley. M.: John Woodcock. Scgf.: Hal Pereira, Cary Odell. Mus.: David Raksin. Int.: Jerry Lewis (Stanley Belt), Everett Sloane (Caryl Fergusson), Ina Balin (Ellen Betz), Keenan Wynn (Harry Silver), Peter Lorre (Morgan Heywood), John Carradine (Bruce Alden), Phil Harris (Chic Wymore), Hans Conried (Dr. Mule-rrr), Phil Foster (Mayo Sloan), Richard Deacon (Sy Devore). Prod.: Ernest D. Glucksman per Patti Enterprises
 ■ 35mm. D.: 101'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Paramount
 ■ Copia originale 35mm dye transfer Technicolor / Vintage Technicolor 35mm dye transfer print

Io non riesco a capire come sia possibile rappresentare la realtà in bianco e nero. Dalla nascita alla morte, dal sangue che cola dal naso a un incidente stradale con una Mercedes Benz blu, fino alla sepoltura in una bara verde, la vita è a colori. In un certo senso non

è mai esistito il bianco e nero vero e proprio ma solo il film con tutte le sfumature del grigio. [...]

Io ho un metodo a buon mercato per determinare gli accostamenti. Compro fazzoletti di tinte diverse e poi faccio delle prove per vedere cosa mi disturba. Sullo schermo i risultati possono poi contraddirvi, ma è un rischio che decido di correre anche perché le ipotesi del regista sono altrettanto valide di quelle del direttore della fotografia o dello scenografo. [...]

Ho visto scenografi disegnare set, scegliere i colori e al momento dell'allestimento urlare: "Aggiungi del bianco. C'è troppo blu". Ma in definitiva stavate lavorando con un blu smorto, una tinta pastello. Per carità! Sono i postumi dell'epoca del bianco e nero, giorni in cui tutti i tappeti erano marrone scuro e le pareti verde chiaro. Ma non è finita con le regole: i film gialli devono avere colori cupi. Io penso invece che dovrebbero essere più colorati delle commedie. Ma con la smania continua di attenuarli si finisce sempre per ottenere colori slavati, seppia o mezze tinte. Il colore fa parte della ma-

gia, è la forza del cinema, e si dovrebbe usare esattamente in questo senso.

Jerry Lewis, *Scusi dov'è il set?*

Confessioni di un film-maker,

Arsenale editrice, Venezia 1982

Più di qualsiasi altro clown della sua generazione, Jerry è consapevole del rinnovamento perpetuo delle leggi che governano le gag. Sperimenta continuamente, e con furore, nuovi modi di esprimersi. [...] In *The Patsy* si confronta con l'essenza stessa della risata e realizza un intero film sul fiasco, sul fallimento del processo comico. [...] Un attore famoso muore in un incidente aereo. Per continuare a portare a casa la pagnotta i suoi manager decidono di creare un sostituto. Scelgono (a caso) il fattorino di un albergo, un bravo ragazzo chiamato Stanley, piuttosto imbranato e ridicolo, e gli inculcano l'arte della risata. Ahinoi! Con lui tutti i segreti del mestiere fanno cilecca: gli manca la scintilla, il dono della comicità. [...]

The Patsy è plasticamente sontuoso: il lavoro sui colori, opera dello splendido operatore Wallace Kelley, è una delizia per la sua modernità sottilmente aggressiva. Finalmente, nelle ultimissime immagini del film, è Jerry stesso, da perfetto figlio d'arte, a operare la propria 'distanziamento'. Smonta un pezzo della scenografia ed esce dall'inquadratura per rivelarci le quinte del suo set, con le cineprese e le maestranze: "Lo spettacolo è finito, era solo un film". Quest'ultima piroetta non dissimula la serietà dell'opera. Essa tende anzi a rivelarla. Forse temendo di essersi troppo confessato, troppo svelato, Jerry sente il bisogno di minimizzare l'autocritica. Non lo imiteremo di certo: tanto di cappello. Tutto ciò è geniale. Robert Benayoun, *Bonjour Monsieur Lewis*, Eric Losfeld, Parigi 1972

I do not know how to show life in black-and-white. From birth to death, nose-bleed to being hit by a blue Mercedes-Benz and buried in a green casket, life is in color. In one sense, there has never

been a black-and-white picture. It comes out in shades of gray. [...]

I have an inexpensive way of attempting to determine how colors will work. I buy different-colored handkerchiefs and put them together to see what jars my eye. It could turn out differently on the screen but that's the gamble. Often, the director's guess is just as good as the guess of the art director or cinematographer. [...] I have seen art directors design sets, select the colors, and finally, while they are being painted, yell, "Pour more white. It's too blue". You wind up with a dumb blue, a pastel. Fear! It's the hangover from Hollywood black-and-white days, days when all the rugs were tan and all the walls light-green. There are other rules. Murder mysteries should have somber colors! I think they need more color than comedies. By continually pushing it down, you wind up with washed-out color, sepias or halftones. Color is another part of the magic, the majesty of making films, and should be used that exact way.

Jerry Lewis, *The Total Film-Maker*, Random House, 1971

More than any other clown of his generation, Jerry was aware that the rules governing gags were in constant evolution. He experimented endlessly and passionately with new ways of expressing himself. [...] In The Patsy he dealt with the very nature of comedy and made an entire film about the failure of the comedy process. [...]

A famous actor dies in a plane crash. His managers decide to find a substitute in order to keep making money. They (randomly) choose a bellboy at a hotel – a good kid named Stanley who is rather clumsy and ridiculous – and train him in the art of laughter. Alas! He messes up every trick of the trade: he just doesn't have the magic, the gift of comedy. [...] The Patsy is visually sumptuous: the study of color, the work of the talented director of photography Wallace Kelley, is a delight for its subtle aggressive modernity. At the end, in the movie's very last images, Jerry himself, true to his back-

ground, 'distances' himself. He undoes part of the scenery and then walks off the set to show us the world behind the scenes with the movie cameras and crew: "The show's over with, it was just a movie". This last twist does not cover up the film's seriousness. On the contrary, it tends to reveal it. Perhaps out of fear of revealing too much of himself, Jerry felt the need to play down the self-analysis. We will not copy him, of course: hats off to him. It is all brilliant.

Robert Benayoun, *Bonjour Monsieur*

Lewis, Eric Losfeld, Paris 1972

REFLECTIONS IN A GOLDEN EYE

USA, 1967 Regia: John Huston

■ T. it.: *Riflessi in un occhio d'oro*. Sog.: dal romanzo omonimo di Carson McCullers. Scen.: Chapman Mortimer, Gladys Hill. F.: Aldo Tonti. M.: Russell Lloyd. Scgf.: Bruno Avesani. Mus.: Toshiro Mayuzumi. Int.: Elizabeth Taylor (Leonora Penderton), Marlon Brando (maggior Weldon Penderton), Brian Keith (tenente colonnello Morris Langdon), Julie Harris (Alison Langdon), Zorro David (Anacleto), Robert Forster (soldato Williams), Gordon Mitchell (sergente stalliere), Irvin Dugan (capitano Weincheck), Fay Sparks (Susie). Prod.: Ray Stark per Warner Bros., Seven Arts International ■ 35mm. D.: 108'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Cinémathèque Suisse per concessione di Warner Bros. ■ Copia originale 35mm Technicolor 'dorata' / *Vintage Technicolor 35mm 'Golden' print*

Trasposizione ottima ed estremamente fedele (come tutte le sceneggiature che vedevano la partecipazione di Gladys Hill, preziosa e versatile assistente di John Huston) del brevissimo romanzo di Carson McCullers, *Reflections in a Golden Eye* è un film misterioso e atipico per il regista come lo sarà anche *Wise Blood* (1979), tratto dall'opera di un'altra grande scrittrice del sud. È un film misterioso perché il roman-



Reflections in a Golden Eye

zo, malgrado la sua brevità e il parco stile narrativo, è molto più esplicito nel descrivere i personaggi e i loro momenti, mentre la lettura di Huston è più elaborata (soprattutto, immagino, nella copia originale virata oro o seppia, che non ho mai visto e che interpreto come un riferimento fin troppo letterale al titolo: anche se l'occhio è d'oro, la sua visione non dovrebbe esserlo; e l'unico occhio d'oro del film è quello del pavone dipinto dal domestico filippino del personaggio interpretato da Julie Harris) e sembra voler tacere informazioni presenti nel libro. È anche un film che non appartiene a nessun genere: né commedia, né melodramma (poteva essere entrambi, anche contemporaneamente), né thriller, né dramma militare, né

incontro-scontro teatrale tra attori come *Chi ha paura di Virginia Woolf?* e troppo freddo e pacato per ricordare Tennessee Williams.

L'assegnazione dei ruoli appare in sorprendente contrasto con le descrizioni fisiche di Carson McCullers, ma si rivela pressoché perfetta grazie al modo in cui gli attori aderiscono ai personaggi, interpretati con stili di recitazione diversissimi. Marlon Brando (in una delle sue migliori e più equilibrate prove d'attore), Elizabeth Taylor, Brian Keith, Julie Harris, Zorro David e Robert Forster sono scelte così azzeccate che rileggendo il libro il pensiero va agli attori del film, per quanto diversi dalle descrizioni di McCullers.

Miguel Marías

Reflections in a Golden Eye è una storia psicologica. A mio modo di vedere, il Technicolor assoluto si sarebbe frapposto fra il pubblico e la storia, una storia di menti, pensieri, emozioni. Così cercai una qualità di colore particolare. Il laboratorio della Technicolor italiano mise in atto ogni sforzo per adeguarsi alle mie esigenze, temo a spese di altri film allora in lavorazione. Furono spesi settimane e mesi di esperimenti, dal momento che la ricerca precedette l'inizio della lavorazione, e continuò dopo le ultime riprese. Ciò a cui arrivammo fu un effetto dorato, un diffuso color ambra, assolutamente splendido e in tono con l'atmosfera del film.

Quando mandai la copia definitiva negli Stati Uniti, pensavo di ottenere più

o meno un trionfo. Alla Warner Bros. la pensavano diversamente: il mio colore non gli piaceva. Ordinarono che si facessero copie in puro e semplice Technicolor. Io mi opposi e alla fine, usando ogni minaccia, ogni contatto, ogni influenza possibile, ottenni che lo studio accettasse di fare cinquanta copie in color ambra e le distribuisse ai cinema delle principali città americane. Il resto sarebbe stato fatto in comune Technicolor.

Ogni tanto qualcuno viene da me e mi dice: "Ho visto *Riflessi* nel colore originale ed è fantastico! Perché l'hanno distribuito in Technicolor assoluto?". Per quel che ne so io, la ragione è che gli uffici vendite della Warner erano diretti da un uomo il cui gusto in fatto di colore si era formato sui primi film di pirati di serie B: "Quanto più colore per metro quadrato di schermo, tanto migliore il film".

A me *Reflections in a Golden Eye* piace. Penso sia uno dei miei film migliori. John Huston, *Cinque mogli e sessanta film*, Editori Riuniti, Roma 1982

John Huston e Aldo Tonti, il direttore della fotografia di *Ossessione*, *Europa '51*, *India*, *Le notti di Cabiria*, *Guerra e pace*, fecero una delle operazioni più coraggiose mai tentate sul Technicolor, che era una sorta di super colore e come tale non violabile. Grazie alla collaborazione con Technicolor Roma decolorarono il film, arrivando a una soluzione mai vista prima, che aprì nuove strade, dove sotto un monocromo dorato sopravvivono dei fantasmi di colore che danno un'ulteriore dimensione psicologica e astratta al film.

Extremely faithful and well adapted (as are all the scripts involving Gladys Hill, John Huston's longtime general assistant) from Carson McCullers very short novel, this is an extremely mysterious and atypical movie for this director, as is his film version of another great Southern woman writer, Wise Blood (1979). And it is mysterious because, despite its brevity and spare narration, the novel is

much more explicit about the characters and the motives behind their somewhat strange actions, while Huston's film is much more elaborate (especially, I guess, in its original gold- or sepia-toned print, which I have never seen, and which I take to be a too literal understanding of the title: even if the eye is golden, its vision should not be thus colored; the only golden eye in the film is that of a water-color peacock painted by the Julie Harris character's Philippine manservant) and seems to be purposely withholding information available in the book.

It is also a genre-less film: neither comedy nor melodrama (it could have been either, even both at the same time), not a thriller, not even a military drama and not a theatrical confrontation of actors like Who's Afraid of Virginia Woolf? And too cool and understated to recall Tennessee Williams.

The cast is initially surprising in view of Carson McCullers' physical descriptions, but reveals itself to be almost perfect in the way the actors fit their characters, played with utterly different acting styles by Marlon Brando (in one of his best, most restrained performances), Elizabeth Taylor, Brian Keith, Julie Harris, Zorro David and Robert Forster. It is so impressive that, when rereading the books, one remembers their images as pictured by Huston on the screen, however they may differ from the portraits drawn in words by McCullers.

Miguel Marías

Reflections is a psychological story. Vivid Technicolor would, I felt, get between the audience and the story – a story of minds, thoughts, emotions. So I was looking for a particular kind of color. The Italian Technicolor lab exerted every effort to come up with what I wanted, I fear at the expense of other pictures they were working on. Weeks and months of experimentation were involved, starting well before the commencement of the picture and continuing after the final shots. What we achieved was a golden effect – a diffuse amber color – that was quite beautiful and matched the mood of the picture.

*When I sent the final print to the United States, I thought it was something of a triumph. Warner Brothers thought differently; they didn't like the color. They ordered prints to be made in straight Technicolor. I fought this, and finally, using every threat, contact and influence I could muster, I got the studio to agree to make fifty prints in the amber color and to release these first to theaters in major American cities. The remainder would be made in standard Technicolor. Every now and then someone comes up to me and says, "I've seen Reflections in the original color, and it is magnificent! Why did they ever release it in straight Technicolor?" So far as I'm concerned, the reason is that the sales department of Warners was headed by a man whose taste in color had been shaped by early "B" pirate films: "The more color per square foot of screen the better the picture." I like Reflections in a Golden Eye, I think it is one of my best pictures. John Huston, *An Open Book*, Albert Knopf, New York 1980*

Huston and Aldo Tonti, the director of photography of Ossessione, Europa '51, India, Le notti di Cabiria and War and Peace, did one of the most courageous experiments ever done with Technicolor, which being a kind of super color was unbreakable. With the help of Technicolor Roma, they decolored the film and created a never-before-seen solution, opening new creative paths. Indeed, the golden monochrome with the ghost of the original colors shining through it enriched the film with an additional psychological and abstract layer.

APOCALYPSE NOW REDUX

USA, 2001

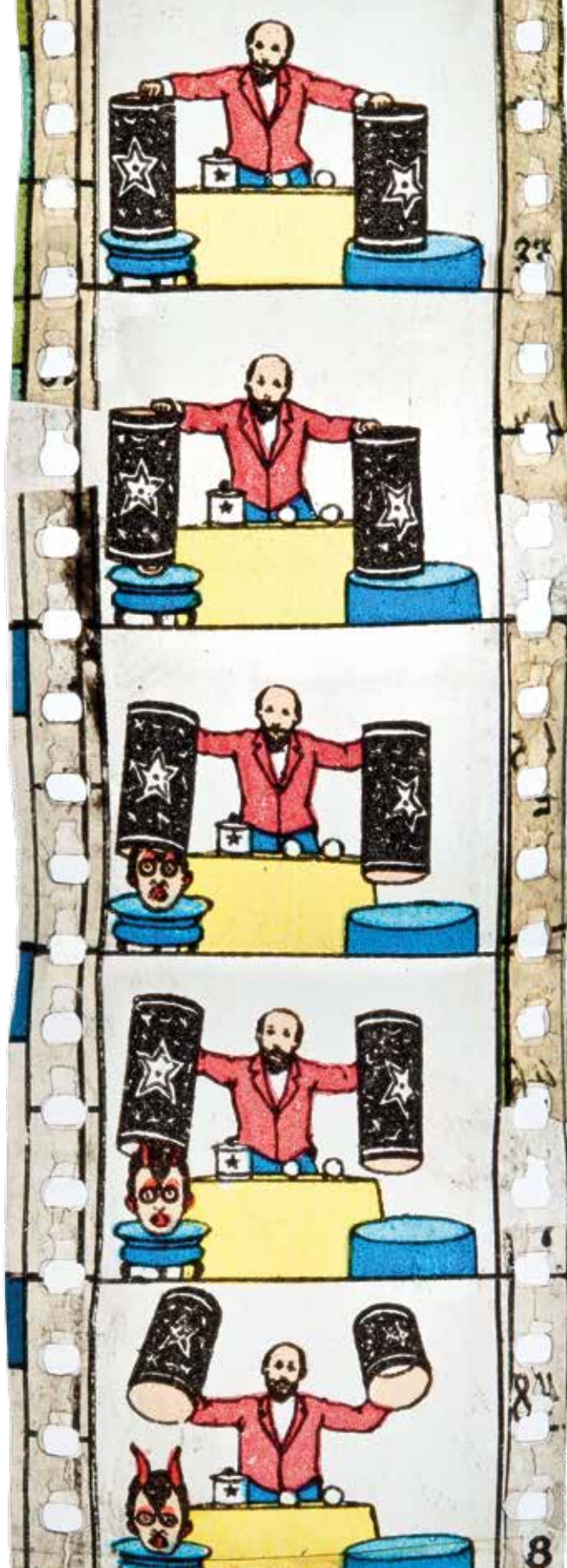
Regia: Francis Ford Coppola

Vedi pag. I see p. 298

I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2016

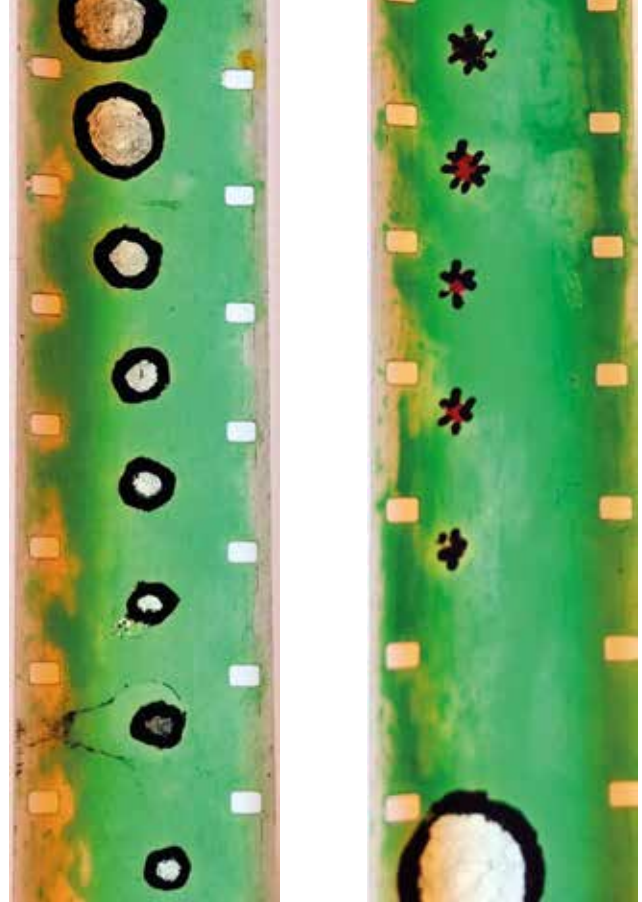
*Il Cinema Ritrovato's
Colours 2016*

Cartone animato tratto da *Une séance de prestidigitation* di Georges Méliès, 1896.
Da: Cinémathèque française





Les Flammes diaboliques di Segundo de Chomón, 1907.
Da: Swedish Film Institute



Sarabande di Albert Pierru, 1953. Da: Cinémathèque française



L'oeuvre de Jacques Serval di Michel Carré, 1909. Da: Swedish Film Institute



Soir de fête di Albert Pierru, 1956. Da: Cinémathèque française



La famiglia Lumière a tavola. Autochrome Lumière, 1910. Da: Institut Lumière / Famille Lumière



Serie di Autochrome Lumière 1908-1930. Da: Institut Lumière / Famille Lumière





Žizn' Za Žizn' di Evgenij Bauer, 1916; *Cvety Zapozdalye* di Boris Suškevič, 1916
Kinemacolor. *Plotoni nuotatori della III Divisione Cavalleria comandata da S.A.R il Conte di Torino* di Luca Comerio, 1912



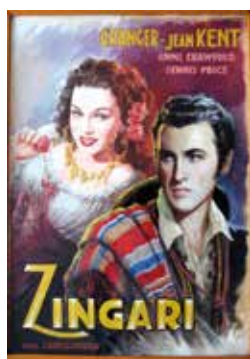


Kinemacolor. Still da: *L'inaugurazione del campanile di San Marco*, 1912; *India incoronazione imperiale*, 1911; *Plotoni nuotatori della III Divisione Cavalleria comandata da S.A.R il Conte di Torino*, 1912



Kinemacolor. Still da: *Guado del fiume*, 1910; *La vita dei nostri ascari eritrei in Libia*, 1912





Bozzetti di Anselmo Ballester. Da: Collezione privata Claudio Procesi, Lidia Procesi, Rita Procesi e Gloria Ballester



King of Jazz di John Murray Anderson, 1930. Da: NBC Universal



Singin' in the Rain di Gene Kelly, Stanley Donen, 1952
Da: Cinémathèque Suisse



The Band Wagon di Vincente Minnelli, 1953
Da: Cinémathèque Suisse



Singin' in the Rain di Gene Kelly, Stanley Donen, 1952. Da: Cinémathèque Suisse



Fuga in Francia di Mario Soldati, 1948. Brochure dipinte da Carantonio Longi. Da: Cineteca di Bologna - Fondo Maurizio Baroni
La mano dello straniero di Mario Soldati, 1954. Bozzetto dipinto da Angelo Cesselon. Da: Archivio Alessandra Cesselon, Roma



Casque d'or di Jacques Becker, 1952. Locandina dipinta da J. Jacquelin. Da: Cineteca di Bologna - Fondo Maurizio Baroni
Montparnasse 19 di Jacques Becker, 1958. Locandina dipinta da Sandro Symeon. Da: Cineteca Bologna - Fondo Maurizio Baroni
Muriel ou le temps d'un retour di Alain Resnais, 1963. Affisso dipinto da Donelli. Da: Cineteca Bologna - Fondo Maurizio Baroni
Touchez pas au Grisbi di Jacques Becker, 1954. Brochure dipinta da Manfredo. Da: Cineteca Bologna - Fondo Maurizio Baroni



Peter von Bagh e João Bénard da Costa. Il Cinema Ritrovato 2004. Fotografia di Gilberto Veronesi



RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**
In collaborazione con / in collaboration with **Emiliano Morreale**

Negli ultimi trent'anni, Olivier Auboin-Vermorel è stato uno dei principali collezionisti europei di vecchi apparecchi cinematografici. La sua collezione di film delle origini, depositata alla Cinémathèque française, annovera pezzi unici che risalgono ai primi passi della cinematografia, come ad esempio *Robinson Crusoé* di Méliès dipinto a mano. Poco prima di morire, Auboin-Vermorel ha affidato alla Cinémathèque, con un secondo deposito di circa venticinque bobine nitrato, una serie di film a perforazioni Lumière colorati a mano.

Siamo riusciti a ricostruire la cronistoria di questa acquisizione. Olivier Auboin-Vermorel acquistò la partita di film nitrato Lumière colorati a mano a Uzès, da Henri Borge, collezionista-mercante che recuperava film e apparecchi da almeno quarant'anni in tutto il Sud della Francia. Henri Borge aveva a sua volta acquistato la partita intorno al 1981 da un certo Crebassa, il cui nonno era un ambulante che aveva fatto il proiezionista itinerante tra il 1897 e l'inizio del Novecento. All'epoca i film Lumière a colori – dodici bobine di 80 metri arrotolate in contenitori di rame – si trovavano in casse di zinco dentro tre sacchi di tela. I film erano accompagnati dal proiettore originale, un Cinépar di Ambroise-François Parnaland (oggi conservato al Museo del cinema di Girona, in Spagna). L'ambulante Crebassa mostrava dunque i film Lumière su quel proiettore, come conferma l'esame delle pellicole in questione, le cui perforazioni qua e là sono leggermente rovinate da un intaglio rettangolare tipico del meccanismo di trascinamento usato da Parnaland dal 1896.

Nell'insieme riacquistato da Olivier Auboin-Vermorel si distinguono due gruppi: il primo comprende film già noti del catalogo Lumière – ma co-

lorati a mano –, mentre il secondo è composto da film a perforazioni Lumière, colorati a mano, assenti dal catalogo Lumière e presumibilmente realizzati da un ambulante, forse lo stesso Crebassa. Il secondo gruppo include alcune perle, in particolare la rappresentazione del Circo Fernando (Ferdinand Corvi e il suo piccolo circo itinerante, attivo dal 1870, pare abbia ispirato *Il circo* di Seurat dipinto nel 1890), la giostra collocata davanti al circo degli Champs-Élysées, e un film per lungo tempo di difficile identificazione (discutibilmente attribuito per ignoti motivi ad Auguste Baron), che rappresenta la celebrazione tenutasi il 24 luglio 1898 a place de l'Hôtel de Ville in onore del centenario di Jules Michelet con l'incoronazione della Musa di Parigi, di cui era già nota una versione in bianco e nero.

Tra il 1895 e il 1904, i Lumière hanno prodotto moltissimi film. Fortunatamente si è conservata la maggior parte di essi, ma il ritrovamento di film Lumière colorati a mano è un evento alquanto raro. Eppure nel 1904 la società proponeva la vendita di film colorati a mano provenienti dal suo catalogo. Probabilmente i Lumière avevano trovato un piccolo atelier nella regione di Lione, oppure a Parigi, dove ne esistevano vari specializzati in quel tipo di lavoro (Georges Méliès, per esempio, si rivolgeva alla celebre vedova Thuillier di rue de Varennes). Pare che la produzione di film colorati Lumière sia stata molto limitata e di breve durata.

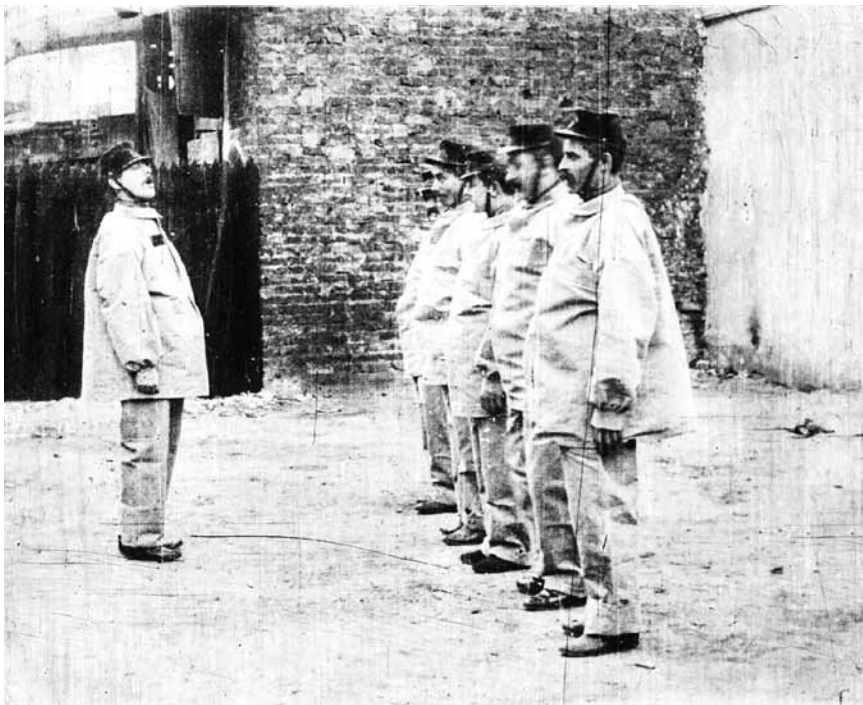
Fragile e unico, talvolta in cattivo stato, l'insieme presentato dalla Cinémathèque française è composto da vedute documentarie ma anche dai primi film di finzione (solitamente messi in scena da Georges Hatot e girati da Promio per conto dei Lumière). Vi si trovano ad esempio la *Jeanne d'Arc* colorata (n. 964 del catalogo Lu-

mière). Anche i colori di *La Mort de Marat* (n. 749 del catalogo Lumière) sono notevoli, così come in *Néron essayant des poisons sur des esclaves* (n. 747 del catalogo Lumière). *Barbe-Bleue* è un film girato nel 1898 da Gaston Bretteau per Lumière (n. 946 del catalogo Lumière).

Laurent Mannoni

Over the past thirty years, Olivier Auboin-Vermorel was one of the main collectors of early motion picture equipment in Europe. His early cinema collection, deposited at the Cinémathèque française, contains unique artefacts from the very early days of cinema, such as a hand-painted print of Méliès' Robinson Crusoé. Shortly before his death, Auboin-Vermorel entrusted the Cinémathèque with a second deposit of about twenty-five nitrate reels, a collection of hand-coloured films with Lumière perforations.

We have been able to reconstruct an accurate account of this acquisition. Olivier Auboin-Vermorel purchased a batch of hand-coloured, Lumière nitrate films in Uzès from Henri Borge, a dealer-collector who for at least forty years had been salvaging films and devices from across the whole of the South of France. Henri Borge had in turn bought the lot in about 1981 from a certain Crebassa, whose grandfather had been an itinerant exhibitor between 1897 and the early 20th century. At the time, the coloured Lumière films – twelve 80 meters reels wound in copper containers – were encased in zinc boxes inside canvas bags. The films were accompanied by an original projector, a Cinépar by Ambroise-François Parnaland, now conserved in the Girona cinema museum in Spain. The itinerant Crebassa clearly screened the Lumière films on that projector, as confirmed by an examination of the films in question, whose perforations are occa-



sionally slightly damaged with a rectangular split typical of the feed mechanism used by Parnaland from 1896.

The collection purchased by Olivier Auboin-Vermorel can be divided into two groups of films: the first is made up of previously known films from the Lumière catalogue, but hand-coloured, while the second consists of hand-coloured films with Lumière perforations but absent from the Lumière catalogue, which were presumably shot by a travelling projectionist, possibly Crebassa himself. The second group contains some real gems, in particular a depiction of the Fernando Circus, a carousel located in front of the Champs-Élysées circus (Fernando Corvi and his little travelling circus, which was active from 1870, seems to have inspired Seurat's 1890 painting, *The Circus*). There is also a film which for a long time remained hard to identify (it was questionably attributed for unknown reasons to Auguste Baron). It depicts the celebrations that took place on the 24th July 1898 at place de l'Hôtel de Ville on the occasion of Jules Michelet's centenary

with the crowning of the Muse of Paris, of which a black-and-white version was already known to exist.

Between 1895 and 1904, the Lumière produced many films. Fortunately, the majority of these have been conserved, but the discovery of hand-coloured Lumière films is a rather rare event. Yet in 1904 the company did offer hand-coloured films from its catalogue for sale. Probably the Lumière had discovered a small studio in the Lyon region, or perhaps in Paris, where there were people specialised in that type of work (Georges Méliès, for example, made use of the celebrated widow Thuillier in rue de Varennes). However, it appears that the production of coloured Lumière films was limited and short-lived.

Fragile and unique, sometimes in poor condition, the collection presented to the Cinémathèque française is made up both of documentary views and of early fiction films (usually staged by Georges Hatot and filmed by Promio on behalf of the Lumière brothers). For example, there is a coloured Jeanne d'Arc (n. 964 in the

Lumière catalogue). The colours of *La Mort de Marat* (n. 749 in the *Lumière catalogue*) are also notable, as are those of *Néron essayant des poisons sur des esclaves* (n. 747 in the *Lumière catalogue*). *Barbe-Bleue* is a film shot in 1898 by Gaston Bretteau on behalf of the Lumière (n. 946 in the *Lumière catalogue*).

Laurent Mannoni

Programma degli ambulanti: vedute colorate a mano Itinerant Exhibitor Program: Hand-colored Views

**[Bagarre autour d'un
marchand de fleurs]**

[Vue comique militaire]

**[Scène de théâtre pour effets
de sonorisation]**

**[Manège devant le Cirque des
Champs-Élysées, Paris]**

**[Banquet de mariage, scène
comique]**

[Cirque miniature]

[Chapeau de Tabarin]

**[Pierrot distribuant des jouets
à des enfants]**

[Le Marchand de marrons, II]

**[Fête en l'honneur du
centenaire de Jules Michelet
et couronnement de la Muse
de Paris, place de l'Hôtel de
Ville, 24 juillet 1898]**

Francia, 1897-1900

■ 35mm. L.: 297 m. D.: 20'. Col. ■ Da: Cinémathèque française (coll. Olivier Auboin-Vermorel) ■ Restaurati nel 2015 in 4K da Cinémathèque française con il supporto di CNC - Archives Françaises du film, a partire da positivi nitrato 35mm colorati a mano e con perforazioni Lumière / Restored in 2015 in 4K by Cinémathèque française with the support of CNC - Archives Françaises du film, from a hand-coloured 35mm positive nitrates with Lumière perforations

**Programma Lumière:
vedute colorate a mano
Lumière Program:
Hand-colored Views**

**[Défilé du 96e de ligne, II]
Danseuses des rues
Danse égyptienne
Le Lit en bascule
Néron essayant des poisons
sur des esclaves
Mort de Marat
Entrevue de Napoléon et du
Pape
Les Deux ivrognes
Ballet: 'Le Carnaval de
Venise', II
Sérénade interrompue
Evian: Procession de la Fête-
Dieu, II
Evian: Procession de la Fête-
Dieu, IV
Barbe-Bleue
Querelle de matelassières
Exécution de Jeanne d'Arc
[Une rue à Naples]
[Procession à Capri]
Touristes revenant d'une
excursion**

Francia, 1896-1898

■ 35mm. L.: 282 m. D.: 15'. Col. ■ Da: Cinémathèque française (coll. Olivier Auboin-Vermorel) ■ Restaurati nel 2015 in 4K da Cinémathèque française con il supporto di CNC - Archives Françaises du film, a partire da positivi nitrato 35mm imbibiti, colorati a mano e con perforazioni Lumière / Restored in 2015 in 4K by Cinémathèque française with the support of CNC - Archives Françaises du film, from tinted and hand-coloured 35mm positive nitrates with Lumière perforations

**I film di Paul Nadar,
1896-1898
Films by Paul Nadar,
1896-1898**

Nel 1896, Paul Armand Tournachon detto Paul Nadar, figlio del fotografo Gaspard-Félix Tournachon detto Nadar, usò per i suoi primi film una macchina da presa 35mm senza perforazioni (un rullo munito di punte trascinava la pellicola perforandola). La cinepresa è conservata alla Cinémathèque française assieme a un altro modello (che usava pellicole 58mm assenti da questo corpus). La versione 35mm fu fatta funzionare di fronte ai membri del consiglio del Musée Grévin il 12 maggio 1897. Nadar doveva succedere a Émile Reynaud e al suo théâtre optique. Ma il risultato delle proiezioni non entusiasmò i membri del consiglio ("Il rumore degli ingranaggi rende l'apparecchio assolutamente inutilizzabile", recita il verbale datato 17 maggio 1897). In seguito Paul Nadar si servì di un apparecchio per pellicola 35mm con perforazioni Edison. I film che presentiamo sono stati girati sia con la cinepresa del 1896 sia con quella successiva in formato standard. Alcuni film originali di Paul Nadar e le due cineprese sono state acquisite dalla Cinémathèque française dalla vedova di Paul Nadar il 7 febbraio 1950.

In 1896, Paul Armand Tournachon, known as Paul Nadar, son of photographer Gaspard-Félix Tournachon, known as Nadar, shot his first films with a cine-camera that ran non-perforated 35mm film (a spiked-roller perforated the film as the camera operated). The cine-camera is preserved at Cinémathèque française together with another model (which utilised 58mm film, absent from this body of work). The 35mm version was demonstrated to the board members of the Musée Grévin on the 12th May 1897. Nadar was supposed to succeed Émile Reynaud and his Théâtre Optique but



the board members were not enthused by the results of the screening ("The noise of the mechanism renders it absolutely unusable", the board's minutes of the 17th May 1897 record). Subsequently Paul Nadar used a cine-camera for 35mm film with Edison perforations. The films we are presenting were shot with both the 1896 cine-camera and the later one in the standard format. Several original films made by Paul Nadar, together with his two cameras, were acquired by the Cinémathèque française from Nadir's widow on the 7th February 1950.

[Danses slaves]

■ Int.: sorelle Rappo

[Danses russes]

■ Int.: sorelle Rappo

Les Deux Gosses

■ Int.: Marthe Mellot e Hélène Reyé

**[Paul Nadar pratiquant
l'escrime]**

**[Paul Nadar lisant "L'Écho de
Paris" à la terrasse d'un café]**

**[Mademoiselle Zambelli de
l'Opéra]**

■ Int.: Carlotta Zambelli

[Danse du papillon]

■ Int.: Bob Walter

[Scène de rêve]

[Rue Royale]

[Place de La Concorde]

Francia, 1896-1898 Regia: Paul Nadar

■ 35mm. L.: 288 m. D.: 10'. Col. ■ Da: Cinémathèque française (coll. Olivier Auboin-Vermorel) ■ Restaurati nel 2015 in 4K da Cinémathèque française, a partire da positivi e negativi d'epoca / Restored in 2015 in 4K by Cinémathèque française, from negatives and positives vintage prints

FILM DELLE ORIGINI DALLE COLLEZIONI DELLO SVENSKA FILMINSTITUTET EARLY FILMS FROM THE COLLECTIONS OF THE SVENSKA FILMINSTITUTET

Programma a cura di / Programme curated by Camille Blot-Wellens e Jon Wengström

I quattordici titoli proposti in queste due rassegne dedicate ai film delle origini custoditi nell'archivio dello Svenska Filminstitutet non fanno parte di una singola collezione ma sono stati acquisiti nel corso degli anni in momenti distinti. Anzi, non sappiamo con certezza nemmeno come, quando e da chi furono depositati i nitrati originali che compongono le collezioni e che sono entrati a far parte del patrimonio di materiali non identificati.

Grazie a uno speciale progetto realizzato nel 2014 e nel 2015, sono stati identificati e catalogati più di trecento rulli in nitrato, e i quattordici film qui presentati sono alcuni dei titoli considerati unici e non presenti in altri archivi. Questi film ci forniscono anche preziose informazioni sulla distribuzione nella Svezia di quegli anni. Anche se i film furono originariamente distribuiti prima della creazione dello Statens biografbyrå (la censura svedese) nel settembre 1911, alcune copie nitrato delle collezioni furono tuttavia sottoposte al controllo della censura, a indicazione del fatto che i titoli restavano in circolazione a lungo, anche per diversi anni. Le copie nitrato originali ci dicono anche che i film non venivano sempre distribuiti con didascalie svedesi e circolavano a volte con didascalie in altre lingue scandinave o in lingua originale.

Poiché questi film costituiscono una parte importante del patrimonio cinematografico svedese, sono stati sottoposti a duplicazione fotochimica a scopo di conservazione. Non è stato effettuato nessun ulteriore restauro (non sono state ricreate le didascalie perdute, né inseriti cartelli esplicativi ove il materiale risultasse mancante). La conservazione di tutti i film della rassegna è stata realizzata nei

laboratori fotochimici dello Svenska Filminstitutet a Rotebro. Tutti i film sono stati identificati da Camille Blot-Wellens con l'eccezione di *La Prêtresse de Carthage*, identificato da Magnus Rosborn.

I quattordici film scelti per il festival offrono una ricca gamma di tecniche di colorazione quali imbibizione, vi-raggio, colorazione a pochoir e colorazioni a mano; alcuni sono in bianco e nero, mentre in altri è presente una combinazione di diversi metodi di colorazione. I titoli sono stati organizzati in due programmi mescolando comicità, dramma e non-fiction com'era pratica usuale nei primi anni di distribuzione, e ciascuno dei programmi mostra la ricchezza, la diversità e la giocosa bellezza del cinema delle origini.

Camille Blot-Wellens e
Jon Wengström

The fourteen films presented in these two programs of early films from the Archival Film Collections of the Svenska Filminstitutet do not form part of a single special collection, but they have been acquired over the years in different deposits. In fact, little is documented and known about how, when and from whom the original nitrate prints entered into the collections, and they have formed part of an accumulated holding of unidentified material.

Thanks to a special project carried out in 2014 and 2015, more than three hundred nitrate reels of early international films in the collections could be identified and catalogued, and the 14 films presented here are some of the films which are thought to be unique and non-existent in other archives. These films also provide us with valuable information on distribution in Sweden in

the early years. Even though the films were released before the creation of Statens biografbyrå (the Swedish censorship authority) in September 1911, some of the nitrate prints in the collections were nevertheless eventually submitted for censorship, indicating that films were kept in circulation for a long period of time, several years, and the original nitrate prints also tell us that films were not always distributed with Swedish intertitles, but sometimes with intertitles in other Scandinavian languages or in the original language.

*Since the films constitute an important part of Swedish film heritage, they were subject to preservation efforts in the form of photochemical duplication. No additional restoration has been carried out in the form of recreating lost intertitles, or by the insertion of explanatory titles when footage is missing. The preservation of all films in the programme has been carried out at the Svenska Filminstitutet's photochemical laboratory facilities in Rotebro. All films have been identified by Camille Blot-Wellens, except *La Prêtresse de Carthage*, which was identified by Magnus Rosborn.*

The 14 films chosen for the festival provide rich examples of various colouring techniques such as tinting, toning, stencil and handcolouring, as well as black-and-white, and some films even display a combination of different colouring methods. The films have been curated into two programs, with a mixture of comedy, drama and non-fiction which was common practice in the early years of distribution, and each of the programs shows the richness, diversity and lovely playfulness of early cinema.

Camille Blot-Wellens and
Jon Wengström

Programma 1 Programme 1

Il primo programma ci propone le immagini pittoresche di splendidi scenari naturali al confine attuale tra Germania e Repubblica Ceca (nota all'inizio del secolo come Svizzera sassone), nonché riprese in esterni della Riviera nella deliziosa commedia di Bosetti *Calino veut se suicider*. Esempi magnifici di Pathécolor si trovano nel dramma biblico *Ruth et Boaz*, e ancor più suggestivi sono i fuochi d'artificio prodotti dal mago del cinema Segundo de Chomón in *Les Flammes diaboliques* (presente anche nelle collezioni della Library of Congress in una versione leggermente più breve). Un'altra perla di questo programma è *The Fatal Hand*, una produzione di Robert W. Paul che si apre con un'immagine ad effetto: l'ombra della mano deforme dell'omicida in fuga che si staglia su una finestra chiusa, un'inquadratura di cui Lang o Hitchcock sarebbero stati orgogliosi.

The first programme brings us colourful images from wondrous natural sights at the border of nowadays Germany and Czech Republic (known at the beginning of last century as Suisse Saxonne), as well as on-location footage from the Riviera in the delightful Bosetti comedy Calino veut se suicider. Examples of beautiful Pathécolor can be found in the biblical drama Ruth et Boaz, and even more colourful is the visual fireworks provided by film magician Segundo de Chomón in Les Flammes diaboliques (which also exists in the collections of Library of Congress in a slightly shorter version). Another highlight of this programme is the Robert W. Paul production of The Fatal Hand, which opens with a visually striking shot of the shadow of the escaped murderer's disfigured hand outside a blinded window; a shot which Lang or Hitchcock would have been proud of.

COMMENT ON FRAUDE À LA FRONTIÈRE

Francia, 1908

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 164 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn e col. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Preservato nel 2016, da una copia nitrato bianco e nero e imbibita / *Preserved in 2016, from a b&w and tinted nitrate print*

RUTH ET BOAZ

Francia, 1910

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 197 m. D.: 10' a 18 f/s. Pochoir / *Stencil*. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Preservato nel 2015 da una copia nitrato / *Preserved in 2015 from a nitrate print*

THE FATAL HAND

GB, 1907 Regia: J.H. Martin

■ Prod.: Paul's Animatograph Works ■ 35mm. L.: 121 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Preservato nel 2016 da una copia nitrato / *Preserved in 2016 from a nitrate print*

EXCURSION DANS LA RAVINE D'EDMUNDS KLAMM EN SUISSE SAXONNE

Germania, 1911

■ Prod.: Germania Film ■ 35mm. L.: 108 m. D.: 5' a 18 f/s. Pochoir / *Stencil*. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Preservato nel 2015 / *Preserved in 2015*



Comment on fraude à la frontière



The Fatal Hand

CALINO VEUT SE SUICIDER

Francia, 1910 Regia: Roméo Bosetti

■ Int.: Clément Migé (Calino). Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 126 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Gaumont Pathé Archives ■ Preservato nel 2016 da una copia nitrato / *Preserved in 2016 from nitrate print*

LA MAISON SANS ENFANTS

Francia, 1909 Regia: Georges Monca

■ Int.: Pierre Magnier, Georges Plateau, Marguerite Ninove, Angèle Gril, Monna Gondré. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm.

L.: 206 m. D.: 11' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Preservato nel 2016 da una copia nitrato / *Preserved in 2016 from a nitrate print*

LES FLAMMES DIABOLIQUES

Francia, 1907

Regia: Segundo de Chomón

■ Scen.: Segundo de Chomón. F.: Segundo de Chomón. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 81 m. D.: 4' a 18 f/s. Pochoir / *Stencil* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Preservato nel 2016 da una copia nitrato / *Preserved in 2016 from a nitrate print*

Programma 2 Programme 2

Il secondo programma comprende immagini imbibite e virate di siti archeologici egiziani come nella produzione non fiction Eclair *Louqsor et Thèbes*, e l'antichità viene evocata in maniera pittoresca nel dramma Gaumont *La Prêtresse de Carthage*, diretto da Louis Feuillade. I film Pathé spaziano dalla commedia leggera *Les Suicides de Lapurée* alla vera perla del programma, il dramma in Pathécolor *L'Œuvre de Jacques Serval* (in alcune filmografie erroneamente chiamato *L'Œuvre de Jean Serval*), che contiene splendide scene girate in 'dal vero' a Montmartre in cui appaiono il *Sacré Cœur* e il *Moulin de la Galette*. Il programma si conclude con una commedia non identificata con protagonista André Deed: sappiamo però che si tratta di una produzione Itala Film intitolata nella copia di distribuzione svedese *Den galna frun eller Kvinnans list övergår mannens förstånd* (La moglie pazza o Tutta la cattiveria del mondo è niente se paragonata alla cattiveria di una donna).

The second programme includes tinted and toned images from archaeological sites in Egypt in the Eclair non-fiction Louqsor et Thèbes, and ancient times are also colourfully evoked in the Gaumont drama La Prêtresse de Carthage, directed by Louis Feuillade. The Pathé films range from the light open-air comedy Les Suicides de Lapurée to the highlight of the programme, the Pathécolor drama L'Œuvre de Jacques Serval (in some filmographies erroneously called L'Œuvre de Jean Serval), which contains beautiful on-location footage from Montmartre including Sacré Cœur and Le Moulin de la Galette. The program ends with an unidentified comedy starring André Deed, but known being an Itala film production and with the Swedish-language release title Den galna frun eller Kvinnans list övergår mannens förstånd (The Mad Wife or All Wickedness Is but Little to the Wickedness of a Woman).

LES SUICIDES DE LAPURÉE

Francia, 1909

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 173 m. D.: 10' a 18 f/s. Bn. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Preservato nel 2016 da una copia nitrato / *Preserved in 2016 from a nitrate print*

LOUQSOR ET THÈBES

Francia, 1911

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn, imbibito e virato / *b&w, tinted and toned*. Didascalie danesi / *Danish intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Preservato nel 2016 da una copia nitrato / *Preserved in 2016 from a nitrate print*

LA PRÊTRESSE DE CARTHAGE

Francia, 1911 Regia: Louis Feuillade

■ Int.: Gisèle Gravier (Arizath). Prod.: Société des Établissements L. Gaumont ■ 35mm. L.: 285 m. D.: 14' a 18 f/s. Imbibito e pochoir / *Tinted and stencil*. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Preservato nel 2015 da una copia nitrato / *Preserved in 2015 from a nitrate print*

L'OURS ET LA SENTINELLE

Francia, 1903

■ T. it.: *L'orso e la sentinella*. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 32 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Preservato nel 2016 da una copia nitrato / *Preserved in 2016 from a nitrate print*

L'ASTROLOGUE

Francia, 1907

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 65 m. D.: 3' a 18 f/s. Pochoir / *Stencil* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Gaumont Pathé Archives ■ Preservato nel 2016 da una copia nitrato / *Preserved in 2016 from a nitrate print*



Louqsor et Thèbes

L'ŒUVRE DE JACQUES SERVAL

Francia, 1909 Regia: Michel Carré

■ Int.: Paul Capellani (Jacques Serval), Stacia Napierkowska (Léa Frascolo), Louis Ravet. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 195 m. D.: 11' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Preservato nel 2016 da una copia nitrato / Preserved in 2016 from a nitrate print

[DEN GALNA FRUN ELLER KVINNANS LIST ÖVERGÅR MANNENS FÖRSTÅND]

Italia, 191?

■ Int.: André Deed. Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 119 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Preservato nel 2016 da una copia nitrato / Preserved in 2016 from a nitrate print

Il Cinema Ritrovato compie trent'anni Celebrating 30 Years of Il Cinema Ritrovato

Per celebrare i trent'anni del Cinema Ritrovato vi proponiamo un programma molto speciale composto da una selezione di film straordinari risalenti agli anni migliori della storia del cinema e riportati in vita dalla magica luce delle proiezioni a carbone. Venite ad ammirare la forte Rosalie, danze e drammi, elefanti e magia e la *féerie* di Gaston Velle *La Poule aux œufs d'or* (uno dei primi restauri della Cineteca di Bologna). Colori brillanti e Gran Finale!

To celebrate Il Cinema Ritrovato's thirtieth anniversary, we have put together a very special program of amazing movies from the best years of film history, brought back to life with the magic light of the carbon arc projector. Come and

see strong Rosalie, elephants and magic, enjoy dances and dramas and marvel at Gaston Velle's féerie La Poule aux œufs d'or (one of the first restorations by Cineteca di Bologna). Brilliant colors and a grand finale!

BATEAUX SUR LE NIL

Francia, 1905

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 29 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive

DANSES PLASTIQUES

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ Int.: Les Dahlias. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

AU PAYS DES GLACES

Francia, 1905

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 116 m. D.: 6' a 16 f/s. Col. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

LE TORCHON BRÛLE

Francia, 1911 Regia: Romeo Bosetti

■ T. alt.: *Une Querelle de ménage*. Int.: Sarah Duhamel. Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 110 m. D.: 6' a 17 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive

LA POULE AUX OEUFS D'OR

Francia, 1905 Regia: Gaston Velle, Segundo de Chomón

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 250 m. D.: 14' a 16 f/s. Col. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna



L'Astrologue

STREET SCENES IN SAARBRÜCKEN

Germania, 1909

■ Prod.: Welt-Kinematograph ■ 35mm. L.: 92 m. D.: 5' a 17 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive

MAGIE MODERNE

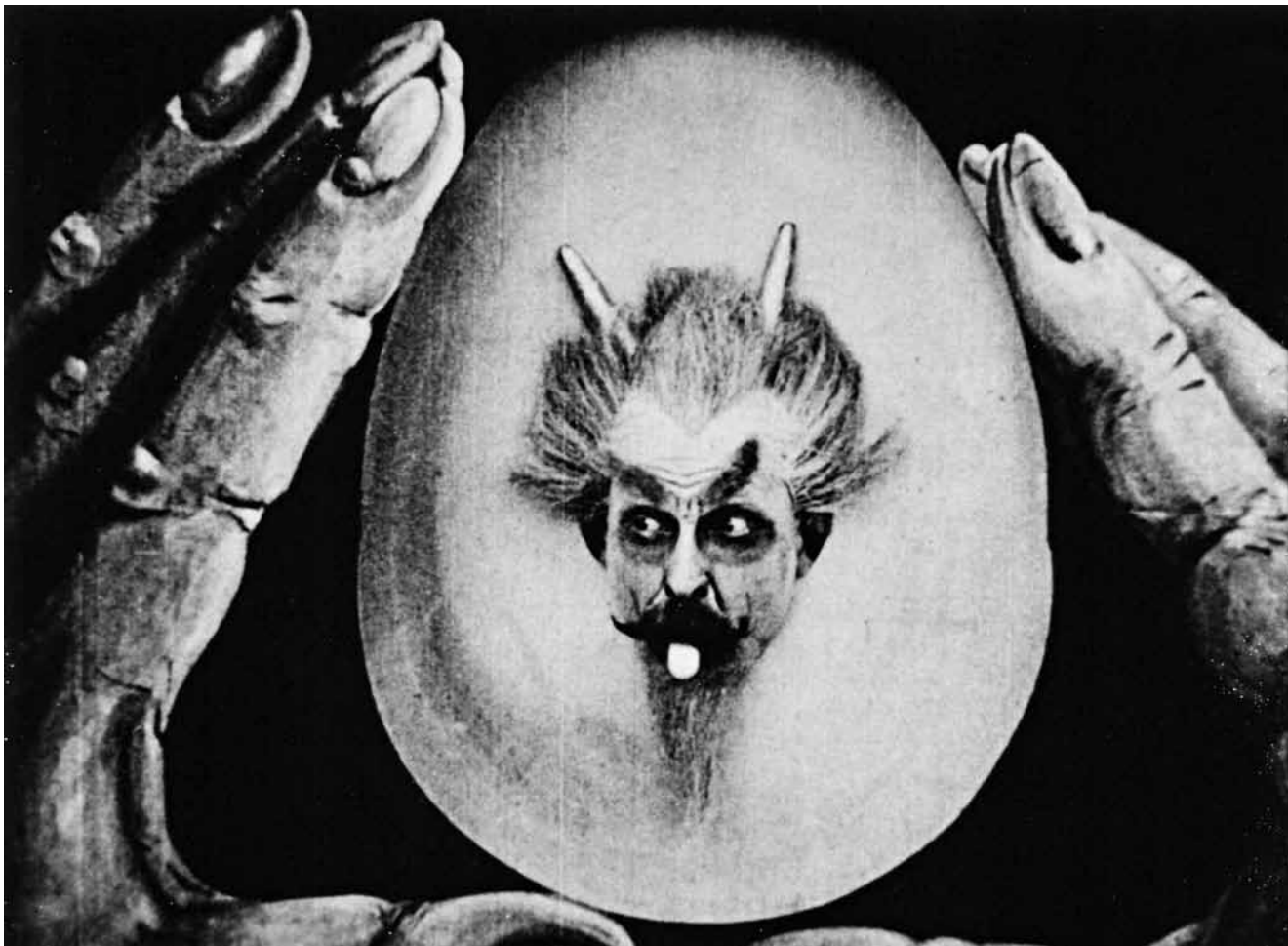
Francia, 1908 Regia: Segundo de Chomón

■ Scen., F., trucchi: Segundo de Chomón. Int.: Julianne Mathieu. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Pochoir / Stencil ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino

MORTELLE IDYLLE

Francia, 1906 Regia: Albert Capellani

■ Scen.: André Heuzé. Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 105 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont Pathé Archives



La Poule aux oeufs d'or

LES FLAMMES MYSTÉRIEUSES

Francia, 1908

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 16 f/s. Col. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

FONTAINE LUMINEUSE A VERSAILLES

Francia, 1905

■ 35mm. L.: 70 m. D.: 4' a 16 f/s. Col. ■ Da: BFI - National Archive

AQUATIC ELEPHANTS

USA, 1913

■ Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 76 m. D.: 4' a 18 f/s. Virato / Toned ■ Da: BFI - National Archive

FEU D'ARTIFICE

Francia, 1905

■ 35mm. L.: 17 m. D.: 1' a 16 f/s. Col. ■ Da: BFI - National Archive

SALVARE IL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO TURCO SAVING THE TURKISH FILM HERITAGE

Programma a cura di / Programme curated by Asiye Korkmas

Tra il 2009 e il 2014 il Sinema-TV Enstitüsü (Istituto turco per la cinematografia e la televisione) ha condotto un progetto di recupero del materiale audiovisivo che documenta il passato recente della Turchia.

Il progetto si è proposto di restaurare con procedimento digitale i film su supporto nitrato dell'Impero ottomano, dei primi anni della Repubblica e di Atatürk conservati nei nostri archivi e di metterli a disposizione del pubblico e degli studiosi trasferendoli su supporto digitale. Tutto il lavoro di restauro e digitalizzazione è stato svolto dallo staff accademico e dai nostri studenti sotto la direzione del professor Sami Şekeroğlu, fondatore dell'Istituto. Con il sostegno finanziario del Ministero della Cultura e del Turismo sono stati trattati circa 600.000 metri di pellicola nitrato. Lo stato ha finanziato sostanziosamente i progetti di restauro digitale rendendo possibile il lavoro. La collezione comprende le immagini del periodo del sultano Reşat e del sultano Vahdeddin, delle visite a Istanbul degli imperatori di Germania e Austria, del fronte di Anafartalar, Ankara Cuore della Turchia, dei viaggi di Atatürk in tutto il paese, dei discorsi di apertura dell'Assemblea, dei primi anni della Repubblica nella documentazione del Congresso, dei capi di stato stranieri in visita (re Edoardo VIII d'Inghilterra, Reza Pahlavi scia di Persia, ecc.), delle apparizioni di İsmet İnönü, Celal Bayar, Adnan Menderes e diverso materiale sull'addestramento e le esercitazioni militari.

I film muti su supporto nitrato al Cinema Rirovato comprendono le visite a Istanbul degli imperatori tedesco (1917) e austriaco (1918), l'ispezione delle truppe da parte del ministro della Guerra e scenari della città di Batumi

(1915), la cerimonia di benvenuto della delegazione ai trattati di pace di Losanna (1923).

Asiye Korkmas

Sinema-TV Enstitüsü (Turkish Film & TV Institute) conducted a project in order to renovate the audio-visual document archive of Turkey's recent history between the years of 2009-2014.

This Project aims to repair the nitrate based films of Ottoman Empire, the founding years of Republic and Atatürk, which are protected in our archive, with digital techniques and to put them into service of public and researchers by transferring them to digital format. All digitalization and restoration works that require specialization and labor have been made by our academic staff and students under the presidency of Prof. Sami Şekeroğlu who is the founder of our Institutue. With the financial support of the ministry of Culture and Tourism, approximately 600.000 meter nitrate films have been processed. The State Planning Organization has substantially supported digital restoration infrastructure projects and enabled the film restorations. The collection includes the images of the period of Sultan Reşat and Sultan Vahdeddin, the visits of German and Austrian Emperors to Istanbul, Anafartalar Front, Ankara the Heart of Turkey, Nationwide Tours of Atatürk, Opening Speeches of the Assembly, Congress records of the first years of Republic, statesmen visiting Turkey (King Edward VIII of England, Reza Pahlavi Shah of Iran, etc.), the documents of İsmet İnönü, Celal Bayar, Adnan Menderes, and also many films of military education and military exercises.

The early silent nitrate documents that may be presented during the festival include the visits of German (1917) and

Austrian Emperors (1918) to Istanbul, Troop Inspection by the ministry of War and Scenery from Batumi (1915), Welcoming Ceremony of the Lausanne Peace Treaty Delegation (1923).

Asiye Korkmas

[TROOP INSPECTION OF ENVER PASHA AND SCENERY OF BATOUMI]

Turchia, 1915

[GERMAN EMPEROR'S VISIT TO ISTANBUL]

Turchia, 1917

[AUSTRIAN EMPEROR'S VISIT TO ISTANBUL]

Turchia, 1918

[WELCOMING CEREMONY FOR THE LAUSANNE PEACE TREATY DELEGATION]

Turchia, 1923

■ DCP. D.: 23'. BN. ■ Da: Sinema-TV Enstitüsü

UNE SÉANCE DE PRESTIDIGITATION

Francia, 1896 Regia: Georges Méliès

■ T. int.: *Conjuring.* ■ Prod.: Star-Film ■ DCP.
D.: 1'. Bn ■ Da: Cinémathèque française

[FILM LITHOGRAPHIQUE] Da *Une séance de prestidigitation* di Georges Méliès

[Germania], ?

■ DCP. D. 1'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

La produzione dei 'cartoni animati' si inaugura ufficialmente nel 1897 in Germania, più precisamente a Norimberga, dove si erano concentrati i principali fabbricanti di giocattoli. Il primo modello di 'lanterna magica cinematografica' è ancora a scorrimento orizzontale, ma i film (formato 35mm, ad anello) vengono proiettati a intermittenza, grazie a una croce di Malta a cinque bracci. È un apparecchio a doppia funzione, che può anche proiettare le tradizionali lastre di vetro. Così il cinematografo entra già nelle case. Talvolta i soggetti di questi incunaboli dell'animazione sono assai sorprendenti, perché alcuni disegni riprendono, in certi casi nei minimi particolari, le immagini di film prodotti da Edison, Lumière o Méliès. Nel 2014 è stato ritrovato un 'film litografico' montato ad anello e a colori che rappresenta un numero di prestidigitazione eseguito dall'illusionista Georges Méliès. Le immagini ricalcano un film dello stesso Méliès del 1896, di cui all'epoca non esisteva alcuna copia. Nel 2015, seconda scoperta: lo stesso film, montato ad anello, viene ritrovato in una vecchia scatola contenente una lanterna magica tedesca. Ma stavolta è in bianco e nero e non si tratta più di cartoni animati: sembra che il film

originale sia stato trasferito su una pellicola in grado di essere utilizzata nei cinematografi giocattolo. Rispetto all'originale, che misurava 20 metri, sono state tolte alcune immagini. Presumibilmente i fabbricanti tedeschi proponevano sia film litografici sia 'veri film' fotografici, ma molto accorciati.

Questo film in bianco e nero è stato identificato da Jacques Malthête nel luglio 2015: si tratta molto probabilmente del secondo film di Georges Méliès, *Une séance de prestidigitation*, il secondo del catalogo Lumière pubblicato nel 1896.

Sebbene ancora incompleto e stampato su un supporto non identificato con un procedimento non del tutto chiaro, il ritrovamento di questo piccolo film di Méliès montato ad anello ha una grande importanza simbolica: è infatti la prima volta che Méliès introduce il mondo della magia nel nascente cinematografo.

Laurent Mannoni

The production of 'animated cartoons' began properly in 1897 in Germany, and more precisely in Nuremberg where the principal toy factories were located. The first model of a 'cinematographic magic lantern' still ran horizontally, but the film (loops of 35mm) was projected intermittently thanks to a five-slot Maltese cross. It is a device that had a dual function, as it could also project traditional glass plates. And so cinema had already entered into the home.

Sometimes the subjects of these early forms of animation are rather surprising, because some of the illustrations replicate, in certain cases down to the tiniest details, the images of films produced by Edison, the Lumières or Méliès. In 2014 a 'lithographic film' depicting a magic trick performed by the illusionist Georges Méliès, edited into a loop and in colour, was rediscovered. The images recycle a Méliès film from 1896 of which no copies were known to survive at the time.

In 2015 there was a second discovery: the same film, edited into a loop, was found in an old box containing a Ger-

*man magic lantern. But this time it was in black-and-white, and not animated: the original film seems to have been transferred onto a filmstrip suitable for use in toy cinema devices. Compared to the original, which lasted 20m, a few images were missing. Presumably the German manufacturers offered both lithographic films and "true films" utilising photography but of reduced length. This black-and-white film was identified by Jacques Malthête in July 2015. It is probably Méliès' second film, *Une séance de prestidigitation*, which is number 2 in Méliès catalogue published in 1896. Although it was still incomplete and printed on an unidentified format through a process that it is not entirely clear, the rediscovery of this short Méliès film edited into a loop has great symbolic importance: it is here that Méliès introduced magic into the nascent cinema for the first time.*

Laurent Mannoni

BOUQUET D'ILLUSIONS

Francia, 1901 Regia: Georges Méliès

■ T. int.: *The Triple-Headed Lady* ■ Prod.: Star-Film ■ DCP. D.: 1'. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Lobster Films e Library of Congress ■ Restaurato nel 2016 da Lobster Films / Restored in 2016 by Lobster Film

Frank Brinton, figlio di un ricco agricoltore dello Iowa e costruttore negli anni Novanta dell'Ottocento di alcune rudimentali macchine volanti, tra il 1879 e 1915 viaggiò nel Midwest in compagnia della moglie Indiana allestendo spettacoli di lanterne magiche, forma di intrattenimento pre-cinematografica. A partire dal 1895, i due furono i primi a mostrare negli Stati Uniti immagini in movimento. Nel 1981, Michael Zahs, insegnante in pensione, scoprì la favolosa collezione di vetri per lanterna magica e di film dei Brinton nello scantinato della loro vecchia casa. Parte della collezione è stata preservata dall' American Film Institute

nei primi anni Ottanta e depositata alla Library of Congress. La parte restante è stata oggi preservata grazie al finanziamento delle collezioni speciali della biblioteca dell'Università dello Iowa. Nel 2014, Serge Bromberg ha identificato tra il prezioso materiale della Collezione Brinton un film perduto di Georges Méliès in pessime condizioni. *Bouquet d'illusions* è stato restaurato nel 2016 presso i laboratori di Lobster Films, e viene presentato a Bologna in anteprima mondiale.

Frank Brinton was the son of a wealthy Iowa farmer, who also built a number of early airships in the 1890's. He traveled the Midwest from 1879 to 1915 with his wife Indiana, first showing their precinematic magic lantern slides. Since 1895, they were among the first to show moving images in the US.

Michael Zahs, a retired teacher, discovered their fabulous magic lantern slide and film collection in 1981 in the basement of their old house. Part of the collection was preserved by the American Film Institute in the early 1980's and deposited at the Library of Congress. The rest of the collection is being preserved today with the funding from Special Collections, the University of Iowa Library. In 2014, Serge Bromberg identified a lost George Méliès film in dreadful condition among the treasures of the Brinton Collection. Bouquet d'illusions was restored at Lobster Films laboratories in 2016, and is presented in Bologna in official world premiere.

QUO VADIS?

Francia, 1901 Regia: Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Henryk Sienkiewicz. Scgf.: Vincent Lorant-Heilbronn. Prod.: Pathé Frères ■ DCP. D.: I'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles
■ Da: CNC - Archives Françaises du Film per concessione di Fondation Jérôme Seydoux-Pathé



Quo vadis?

La traduzione francese del romanzo *Quo vadis?* apparve nel 1900, e già l'anno successivo la Pathé produsse la prima trasposizione cinematografica: “*Quo vadis?* è senza dubbio uno dei più grandi successi letterari dei nostri tempi. L'opera è stata tradotta in tutte le lingue e stampata in milioni di copie. È una novità, per così dire, che non possiamo lasciarci sfuggire. Tentare di trasporre l'intero romanzo sarebbe pretenzioso e impossibile; abbiamo quindi scelto le scene più interessanti e le abbiamo organizzate in un film” (Catalogo Pathé, marzo 1902).

Le scene erano due, il banchetto di Nerone e l'incendio di Roma, entrambe presenti nella copia recentemente riscoperta e preservata dagli Archives Françaises du Film del CNC. Mancano solo pochi metri rispetto alla lunghezza originale di 65 metri. Nel primo paragrafo della sinossi riportata nel catalogo sono indicati tra parentesi i nomi di due tipi di gladiatori, che rimandano al dipinto del 1872 di Jean-Léon Gérôme intitolato *Pollice verso*, parzialmente rievocato nel film. Lo stesso dipinto fu esplicitamente citato nella versione del 1913 di *Quo vadis?*

ed è il punto di partenza del *Gladiatore* di Ridley Scott (2000).

“La scena si svolge a Roma, nell'anno 64 dell'era cristiana, sotto il regno dell'imperatore Nerone. Siamo al Palatino. La corte di Nerone fa il suo ingresso per il banchetto preparato sotto i portici che si aprono sui giardini dai quali si può scorgere il panorama di Roma... Nerone si stende sul suo letto di porpora a fianco dell'imperatrice Poppea, che ha portato con sé Ligia, turbata dalla vista di quel lusso abbagliante. Inizia la festa, allietata da una lotta di gladiatori (mirmillone e reziario) e dalle lascive danze delle gaditane” (catalogo Pathé).

Mariann Lewinsky

The French translation of the novel Quo Vadis? appeared in 1900, and the following year Pathé produced the first cinematographic adaptation: “Quo Vadis? is certainly one of the greatest literary successes of our time. This work has been translated into every language and millions of copies have been printed. It is a novelty, so to speak, which we cannot allow to escape us. To try and adapt the whole book would be pretentious and im-

possible; so we have selected the most interesting scenes and arranged them in one film" (Pathé Catalogue, March 1902).

The two scenes they selected are Nero's Feast and the Burning of Rome, both of them present in the print recently rediscovered and preserved by the CNC Archives Françaises du Film – only a few meters are missing compared to the full original length of 65 m. A parenthesis – naming two types of gladiators in the first paragraph of the synopsis in the sales catalogue points to the popular 1872 painting Pollice Verso by Jean-Léon Gérôme, partly reenacted in the film. The same painting was explicitly cited in the 1913 version of Quo Vadis? and was the starting point for Ridley Scott's Gladiator (2000).

"The story takes place in Rome in the year 64 of the Christian era, under the reign of the Emperor Nero. We are on the Palatine. Nero's court enters for the festival under the porticos that open onto the gardens overlooking the panorama of Rome... Nero lies on his purple bed next to the Empress Poppea, who has brought Lygia with her. Lygia is troubled at the sight of this fabulous luxury. The festival begins, enlivened by a fight between gladiators (mirmillon and retiarius) and by the lascivious dances of the Gaditanes" (Pathé catalogue).

Mariann Lewinsky



Le Fer à cheval

LE FER À CHEVAL

Francia, 1909

Regia: Camille de Morlhon

■ T. it.: *Il ferro di cavallo*. T. int.: *The Horseshoe*. Scen.: Camille de Morlhon. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 8' a 16 f/s. Col. (Pathécolor) Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Associazione Culturale Hommelette ■ Restaurato nel 2015 in 2K da Associazione Culturale Hommelette in collaborazione con Fondation Jérôme Seydoux-Pathé presso il laboratorio l'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato 35mm / Restored in 2015 in 2K by Associazione

Culturale Hommelette in collaboration with Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm nitrate print

Nella noia della campagna, una giovane nobile sogna ricevimenti e incontri da favola. Cupido la accontenta e il destino, tra rapimenti e duelli, farà il suo corso. *Le Fer à cheval* (1909) è

un piccolo e gustoso gioiello ricco di costumi e riprese in esterni, tra boschi e cavalcate. Un'avventura sentimentale in cui spiccano almeno due interessanti momenti: una scena di danza con svariati attori e un movimento di macchina che, da destra verso sinistra, esalta la grandezza di alcune rovine antiche all'interno di un paesaggio naturale. Considerato perduto, il film è sta-

to ritrovato casualmente all'interno di un lotto di pellicole nitrato acquistato dall'Associazione Culturale Hommelette su eBay nella primavera del 2011. Torna così a vivere un altro titolo della sterminata filmografia di Camille de Morlhon, regista francese tra i più prolifici ma al tempo stesso tra i meno studiati dell'epoca. La copia, in edizione italiana, è splendidamente colorata con sistema Pathécolor, che ne esalta i tratti realistici dei paesaggi naturali. Associazione Culturale Hommelette e Fondation Jérôme Seydoux-Pathé hanno avviato una collaborazione e si sono impegnate in un progetto di conservazione e restauro che si è svolto presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna nel corso del 2015.

Marcello Seregni

In the boredom of the countryside, a young aristocratic woman dreams of fabulous parties and gatherings. Cupid has satisfied her and fate, among kidnappings and duels, will run its course. Le Fer à cheval (1909) is a small and luscious visual gem, rich in costumes and outdoor filming in woods and on horseback. A sentimental adventure in which at least two interesting moments stand out: a dance scene with a number of actors and a camera movement which, from right to left, brings out the grandeur of ancient ruins set within a natural landscape. Thought to have been lost, the film was rediscovered by chance among a batch of nitrate films bought by the Associazione Culturale Hommelette on eBay in the spring of 2011. And so, another title from the immense filmography of Camille de Morlhon comes back to life. The French director was one of the most prolific of the time and yet is among the least studied. The copy, an Italian edition, is splendidly colored using the Pathécolor system, which enhances the realistic features of natural landscapes. Associazione Culturale Hommelette and Fondation Jérôme Seydoux-Pathé joined forces on a conservation and restoration project at the L'Immagine Ritrovata lab in Bologna in 2015.

Marcello Seregni

IL CONVEGNO DI PALLANZA

Italia, 1916

■ DCP. D.: 8'. Bn. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles* ■ Da: Museo del Paesaggio
■ Restaurato in 2K presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato d'epoca / *Restored in 2K at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate positive vintage print*

Dall'8 all'11 agosto 1916 Pallanza (oggi Verbania), cittadina sulla sponda piemontese del lago Maggiore, ospitò un incontro tra i rappresentanti del governo italiano e di quello inglese per discutere del costo del carbone di importazione oltre Manica. L'Italia aveva infatti intenzione di rompere ogni relazione con la Germania, fino ad allora suo tradizionale fornitore di carbone. Raggiunto l'accordo con gli inglesi, il successivo 27 agosto l'Italia dichiarerà guerra all'impero tedesco. La delegazione italiana era composta dal ministro dei Trasporti, Enrico Arlotta, e da quello dell'Industria, Giuseppe De Nava, mentre quella inglese era capitanata dal ministro degli Esteri, Walter Runciman e dall'ambasciatore Rennel Rodd. I rappresentanti inglesi giunsero a Pallanza in treno e furono ospitati a Villa della Quercia da Edward Capel Cure, addetto commerciale all'ambasciata del Regno Unito a Roma. La delegazione italiana arrivò in ferrovia fino ad Arona e poi, con il piroscalo Francia, raggiunse Pallanza, dove fu accolta dalle autorità locali e da una folla plaudente. Circa metà del film è ripreso nella piazza principale di Pallanza; le sequenze successive insistono invece sulla famiglia Cadorna, originaria proprio di questa cittadina. Vengono infatti ripresi la casa natia del generale Luigi, la 'sala storica' dedicata a suo padre Raffaele, che aveva conquistato Roma alla testa dei bersaglieri, e il monumento a suo zio Carlo, più volte ministro del regno. Il film venne donato dal generale Cadorna all'attuale Museo del Paesaggio di Verbania e lì ritrovato.

Gianni Pozzi e Leonardo Parachini

From the 8th to the 11th August 1916, Pallanza (now Verbania), a small town on the Piedmontese side of Lake Maggiore, hosted a meeting between representatives of the Italian and English governments to discuss the cost of importing coal from the other side of the Channel. Italy, as a matter of fact, intended to break off all relations with Germany, until then its traditional coal supplier. Having reached an agreement with the English, on the 27th August Italy then declared war on the German Empire. The Italian delegation was made up of the Minister for Transport, Enrico Arlotta, and the Minister for Industry, Giuseppe De Nava, while the English side was led by the Foreign Minister, Walter Runciman, and the Ambassador, Rennel Rodd. The English representatives arrived in Pallanza by train and were hosted at the Villa Della Quercia by Edward Capel Cure, commercial attaché to the UK Embassy in Rome. The Italian delegation travelled to Arona by train and from there took the steamship Francia to Pallanza, where they were welcomed by local officials and a cheering crowd. About half of the film is made up of shots of the Pallanza main square; the later sequences, on the other hand, focus on the Cadorna family, who originally come from the town. There are shots of the house in which General Luigi was born, the 'history room' dedicated to his father Raffaele, who had conquered Rome at the head of the Bersaglieri, and of the monument to his uncle Carlo, who had been Minister to the Kingdom of Italy several times. The film was donated by General Cadorna to the Museo del Paesaggio of Verbania, where it was later rediscovered.

Gianni Pozzi and Leonardo Parachini

LA RIEDUCAZIONE PROFESSIONALE DEGLI INVALIDI DI GUERRA A BOLOGNA

Italia, 1918 ca.

■ DCP. D.: 13'. Imbibito / *Tinted*. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian*

intertitles with English subtitles ■ Restaurato nel 2016 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato 35mm imbibita con didascalie italiane di proprietà del Museo Civico del Risorgimento di Bologna / Restored in 2016 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted 35mm nitrate print with Italian intertitles belonging to Museo Civico del Risorgimento, Bologna

A Bologna, presso la Casa di Rieducazione Professionale per Mutilati e Invalidi di Guerra in Piazza Trento e Trieste, gli ex-soldati già chirurgicamente guariti all'Istituto Rizzoli possono apprendere un mestiere compatibile con le loro menomate capacità lavorative. Oltre alle scuole elementari e professionali, sono attivi laboratori per cestai, calzolai, dattilografi, tornitori. Gli invalidi eseguono il lavoro grazie ad apparecchiature appositamente adattate, che a fine corso saranno loro consegnate per permettere lo svolgimento della professione nella vita di tutti i giorni. Durante i momenti di svago, i mutilati si sfidano a bocce, suonano la tromba, si esibiscono in esercitazioni corali, si esercitano a pedalare su biciclette speciali. Al cancello della Casa di Rieducazione, gli uomini con le valige in mano si allontanano salutati da un beneaugurante: "Buon viaggio fratelli e buona fortuna!". Il dolore della guerra, implicito nei volti e nei corpi, si lascia sommergere dalla prospettiva di un domani normale.

Andrea Meneghelli

After undergoing surgery at Istituto Rizzoli, veterans in Bologna attend the Casa di Rieducazione Professionale per Mutilati e Invalidi di Guerra in Piazza Trento e Trieste. The vocational rehabilitation center offers ex-soldiers training for work that is compatible with their limited abilities. In addition to elementary and vocational schools, the institute has workshops for basket weavers, shoemakers, typists and turners. The wounded ex-soldiers use special equipment that

will be given to them at the end of their course in order to continue the trade once back to everyday life. While relaxing, the disabled ex-servicemen play bowls, play the trumpet, sing in a choir and practice riding special bikes. At the gate of the Casa di Rieducazione and with suitcases in hand, the men go off into the distance with a well-wishing farewell: "Bon voyage brothers and good luck!" The pain of war is implicit in their faces and bodies, but it begins to subside with the prospect of a normal future.

Andrea Meneghelli

MAIDS AND MUSLIN

USA, 1920 Regia: Noel Mason Smith

T. it.: *Fridolen Direttore dei Grandi Magazzini*. Sog.: Anthony W. Coldeway. Int.: Jimmy Aubrey (Fridolen / Mr. Bolts), Oliver Hardy (Mr. Yard). Prod.: Albert E. Smith per Vitagraph Company of America ■ 35mm. L.: 317 m. (l. orig.: 611 m.). D.: 16' a 18f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale ■ Restaurato nel 2015 da CSC - Cineteca Nazionale presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2015 by CSC - Cineteca Nazionale at L'Immagine Ritrovata laboratory

Stanlio e Ollio: abituati come siamo a considerarli la coppia comica più famosa della storia del cinema, fa uno strano effetto pensarli da 'single'. Eppure, prima di dividere la scena sul set (*Duck Soup*, il loro primo film insieme, esce nel 1927), Stan Laurel e Oliver Hardy hanno entrambi all'attivo una lunga carriera da solisti, forte rispettivamente di ottanta e quasi duecentocinquanta titoli, di molti dei quali si sono perse le tracce. È il caso della comica *Maids and Muslin* in cui Hardy interpreta il ruolo di Mr. Yards (Grasselli nella versione italiana), che col socio in affari Mr. Bolts (Fridolen) si contende le attenzioni della cassiera del proprio negozio di tessuti. Un ruolo in cui già si riconoscono alcuni dei

goffi gesti 'romantici' che entreranno nel repertorio di Ollio. Il film fu distribuito in Italia con il titolo *Fridolen direttore dei grandi magazzini*, ottenendo un grande successo tra il 1923 e il 1924. Una copia, ridotta a quasi metà della sua lunghezza originaria (mancano i titoli di testa e di coda, oltre a numerosi frammenti intermedi) e molto usurata, con il titolo di *Comica di Fridolen*, è arrivata alla Cineteca Nazionale, dove è stata identificata nel 2013. Seppure non integrale, però, questa versione è l'unica conosciuta al mondo: un dato che ne rende ancora più significativo il restauro, che ha cercato di sanare le inevitabili lacune nella continuità attraverso l'inserimento di nuove didascalie e rimettendo in sequenza corretta un frammento fuori posto. La pellicola imbibita è stata restaurata in digitale 4K, con ritorno in pellicola 35mm. Le colorazioni originali d'epoca sono state riprodotte con il metodo Desmet.

Laurel and Hardy: given that we are used to considering them the most famous comic double act in the history of the cinema, thinking of them individually produces a strange effect. Nevertheless, before sharing a set (Duck Soup, their first film together, came out in 1927), both Stan Laurel and Oliver Hardy had lengthy solo careers encompassing eighty and nearly two hundred films respectively, many of which are considered lost. This was the case of Maids and Muslin in which Hardy plays the role of Mr. Yards (Grasselli in the Italian version) who competes with his business partner Mr. Bolts (Fridolen) for the attentions of the cashier in their textile shop. It is a role in which some of the clumsy romantic gestures that will later be part of Hardy's repertoire are already recognisable. The film was distributed in Italy under the title Fridolen direttore dei grandi magazzini, achieving great success between 1923 and 1924. A worn out copy about half its original length (the opening and closing credits are missing along with numerous fragments in between)

entitled Comica di Fridolen arrived in the Cineteca Nazionale, where it was identified in 2013. Although incomplete, this version is the only one known to exist in the world: a fact which makes its restoration even more significant. In order to fill the inevitable gaps in continuity, new intertitles were inserted and one fragment which was out of place was restored to its original position. The tinted print was digitally restored at 4K and then printed back onto 35mm stock. The original colours were reproduced using the Desmet method.

DER MÜDE TOD

Germania, 1921 Regia: Fritz Lang

■ T. it.: *Destino*. T. int.: *Destiny*. Sog., Scen.: Thea von Harbou (non accreditata), Fritz Lang. F.: Erich Nitzschmann, Hermann Saalfrank, Fritz Arno Wagner. Scgf.: Walter Röhrig, Hermann Warm, Robert Herlth. Int.: Lil Dagover (la giovane donna, Zobeide, Monna Fiammetta, Tiao Tsien), Walter Janssen (lo sposo, Frank, Giovanfrancesco, Liang), Bernhard Goetzke (la Morte, El Mot, l'arciere), Rudolf Klein-Rogge (Girolamo, il Derviscio), Hans Sternberg (il sindaco), Max Adalbert (il notaio, il tesoriere), Wilhelm Diegelmann (il medico), Karl Platen (il farmacista), Erich Pabst (l'insegnante). Prod.: Erich Pommer per Decla-Bioscop AG ■ DCP. D.: 98'. Imbrito / *Tinted*. Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ■ Restaurato in 2K da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung con il supporto di Bertelsmann, con fondi per il restauro digitale del Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, e con il supporto dell'associazione Freunde und Förderer des deutschen Filmerbes e.V. presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Come base per il restauro è stato utilizzato un controtipo negativo 35mm in bianco e nero del MoMA di New York. Singoli fotogrammi provengono dalla copia in bianco e nero della Cinematheque de Toulouse. Le colorazioni originali delle

singole scene sono state simulate usando le copie di distribuzione di altre produzioni Decla coeve / *Restored in 2K by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung with the support of Bertelsmann, and with funds from the digitisation initiative by the Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, and through the support of the development association Freunde und Förderer des deutschen Filmerbes e.V. at L'Immagine Ritrovata laboratory. The material basis used for the digital restoration of the film is a 35mm b&w duplicate negative from MoMA. Individual shots were taken from a black-and-white copy from Cinémathèque de Toulouse. The lost film tints of individual scenes were simulated using contemporary distribution copies from other Decla productions from the same period.*

Der müde Tod (la Morte stanca) offre un'elegantissima convergenza tra macchina del Destino e struttura narrativa. [...] *Der müde Tod* è anche una delle creazioni più squisite del cinema di Weimar e forse il più bello tra i film ispirati a fiabe e racconti popolari. [...] Nelle didascalie del film e nella caratterizzazione 'naïf', Lang e Harbou invocano lo stile del racconto popolare, con la sua semplicità e la sua psicologia, la sua materializzazione di figure metafisiche e la sua aspirazione a trasmettere lezioni di saggezza sulle antinomie della vita e sull'intreccio tra amore e morte. Ma nel consapevole rimando alla tradizione orale, *Der müde Tod* cela anche una complessa meditazione sulla narrazione cinematografica. La trama è una delle invenzioni più poetiche della sceneggiatrice Harbou. [...] La linearità e la simmetria del racconto non oscurano l'intensa meditazione sulla natura del raccontare. Mentre seguiamo lo svolgimento della trama, con la consapevolezza che si tratta di una storia che ci viene narrata, il film orienta la nostra attenzione verso i dispositivi che ne sottendono la struttura e verso processi extradiegici quali la scelta degli attori e l'organizzazione narrativa. La divisione in

sei rulli cui corrispondono altrettanti 'versi' configura il film come un pezzo pregiato di storytelling. [...] Lang/Harbou fanno inoltre uso della ripetizione per stabilire richiami e legami tra i vari racconti. Le analogie strutturali e narrative tra le tragiche storie d'amore invitano lo spettatore a interpretarle come varianti di una stessa trama, e creano una sensazione di ineluttabilità mediante la ripetizione della medesima dinamica narrativa e i finali identici. Ciascuna storia procede implacabile verso la sua conclusione, come il destino. Quella conclusione è la morte, e ogni volta è segnalata dalla comparsa di Goetzke: la morte diviene un'incarnazione del fato perché rappresenta l'inevitabile. La narrazione riproduce perfettamente la lotta contro la morte e dunque contro il destino: una lotta che si conclude con la resa. In *Der müde Tod* la storia incarna la macchina del Destino, il Sistema che finisce sempre allo stesso modo. Ed è per questo che la Morte è stanca. Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, BFI Publishing, Londra, 2000

Der müde Tod (The Weary Death) offers the most elegant convergence between the Destiny-machine and the film's narrative structure. [...] Der müde Tod remains also one of the most perfectly crafted films of the Weimar cinema, perhaps the most beautiful of the Märchen films based on folk and fairy tales. [...] In the film's intertitles and 'naïve' characterisation Lang and Harbou invoke the style of a popular tale, with its simplicity of psychology, its materialisation of metaphysical figures and the tale's aspiration to deliver wisdom about the antinomies of life, the intertwining of love and death. But concealed within its self-conscious invocation of an oral tradition of tale-telling Der müde Tod offers a complex meditation on cinematic narrative. The story stands as one of scenarist Harbou's most poetic inventions. [...] The simplicity and symmetry of the tale cannot obscure



its powerful meditation on the nature of story-telling. As a tale, we watch this film unfold, aware that it is being told, our attention drawn to its structuring devices and to such extra-diegetic processes as casting and scripting. The film's division into six single reel 'verses' draws the viewer's attention to the film as a crafted piece of story-telling. [...] Lang/ Harbou also provide a series of relays between the tales through repetition. The similar narrative structure in each tale of love crushed by tyrants cues the viewer to see them as variants of a single plot, and establishes the film's sense of fatality through repetition of the same story dynamics and identical endings. Each story moves towards its resolution implacably, like destiny. The end of each story is death, as the appearance of Goetzke signals the closure of each tale, Death becoming a figure of fate because it represents the inevitable ending. Story-telling, therefore, provides a perfect image of the struggle against, and surrender to, death, which is destiny. In Der müde Tod the story serves as a perfect image for the Destiny-machine, the system whose ending is always the same. And that's why Death is weary.

Tom Gunning, The Films of Fritz Lan. Allegories of Vision and Modernity, BFI Publishing, London 2000

MONSIEUR DON'T CARE

USA, 1924 Regia: Percy Pembroke, Joe Rock

■ T. it.: *Monsieur Bocher*. Sog., Scen.: Monte Brice, Lew Lipton. F.: Reginald Lyons. Int.: Stan Laurel (Rhubarb Vaselino), Melba Brownrigg. Prod.: Stan Laurel Productions, Standard Cinema Corporation ■ 35mm. L.: 137 m. (l. orig.: 477 m.). D.: 7' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale ■ Restaurato da CSC - Cineteca Nazionale presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored by the CSC - Cineteca Nazionale at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Questa comica in due rulli, in cui Stan Laurel veste i panni di Rhubarb Vaselino, è una parodia del film *Monsieur Beaucaire*, interpretato nel 1924 da Rodolfo Valentino. Qui Laurel si ritrova alla corte di Luigi XV dove, per un affronto al favorito del re, è costretto a fuggire in Gran Bretagna facendosi passare per un barbiere.

Del film, considerato perduto, sono stati ritrovati e identificati negli archivi della Cineteca Nazionale circa sette minuti della versione italiana. La pellicola imbibita è stata restaurata in digitale in 4K con ritorno in pellicola 35mm. Le colorazioni originali sono state riprodotte utilizzando il metodo Desmet.

This two-reel comedy in which Stan Laurel plays Rhubarb Vaselino is a parody of the 1924 film Monsieur Beaucaire, starring Rudolph Valentino. Here Laurel finds himself at the court of Louis XV and, having offended the King's favourite, is forced to flee to Great Britain disguised as a barber.

The film was considered lost, but about seven minutes of the Italian version were discovered and identified in the Cineteca Nazionale archive. The tinted print was digitally restored at 4K and then printed back onto 35mm stock. The original colours were reproduced using the Desmet method.

BÍLÝ RÁJ

Cecoslovacchia, 1924
Regia: Karel Lamač

■ T. int.: *White Paradise*. Sog.: Karel Lamač. Scen.: Karel Lamač, Martin Frič. F.: Otto Heller. Scgf.: Bohuslav Šula. Int.: Karel Lamač (Ivan Holar), Vladimír Majer (Jakub Rezek), Anny Ondráková (Nina Mirel), Josef Rovenský (Tomáš), Saša Dobrovolná (la madre di Holar), Jan W. Speerger (poliziotto), Karel Schleichert (poliziotto), Karel Fiala (il guardiano della prigione). Prod.: Kalos ■ 35mm. L.: 2013 m. D.: 73' a 24 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and*

toned. Didascalie ceche / *Czech intertitles*

■ Da: Národní filmový archiv, Prague ■ Restaurato nel 2016 da Jan Ledecký sotto la supervisione del Národní Filmový Archiv, a partire da una copia 35mm nitrato imbibita e virata / *Restored in 2016 by Jan Ledecký under the supervision of Národní Filmový Archiv, from a tinted and toned 35mm nitrate print*

Non c'è altro modo di sapere che cos'è davvero un film muto imbibito e virato se non vederne uno. Quindi venite a vedere *Bílý ráj*; non perdetevi l'esperienza unica di una copia positiva in bianco e nero, colorata per imbibizione e per viraggio, una copia vera e non un facsimile, un riversamento, un'approssimazione, una simulazione.

È un'esperienza stupenda, perché si può semplicemente prender posto e guardare il film, senza essere disturbati da dubbi e malumori su come dovrebbe o potrebbe essere, senza l'abituale sofferenza del non vedere mai un nero né un bianco-bianco, e del constatare che di base è tutto in qualche modo sbagliato. Ed è una visione entusiasmante, con molti punti esclamativi. Lo scintillio della neve! L'azzurro e il bianco! C'è anche una trama – il bel protagonista accusato di un delitto commesso dal cattivo ragazzo, una madre malata, un'eroina cenerentola, inseguimenti e imprevisti – che non interferisce troppo con il piacere di trovarci in presenza di tanto traslucido splendore. Un capolavoro avrebbe reso più difficile capire quanto davvero può contare il colore; mentre questo amabile film medio, con il dream team cecoslovacco Karel Lamač e Anny Ondráková e l'inappropriato titolo *White Paradise*, dimostra al di là d'ogni dubbio che il colore può fare la differenza.

Mariann Lewinsky

Come raccontò l'assistente di laboratorio František Rubáš, i colori furono oggetto di particolare attenzione: "Lamač portò dalla Germania ricette di tinte e coloranti all'anilina, e durante il tempo libero feci molti esperimenti".



Bílý ráj



ti per stabilire un preciso programma di viraggi e imbibizioni per ciascuna sequenza di *Bílý ráj*. Il risultato fu davvero splendido. Le scene sulle montagne assolate erano gialle, quelle serali e notturne erano blu, il tramonto era una combinazione di viraggio blu ed eosina rosa, gli interni illuminati dalle lampade al petrolio erano arancione, e c'erano altri effetti di colore, tutti scelti con estrema cura per dare un'impressione di naturalezza e sottolineare l'azione del film". Il film esibisce effettivamente una gamma eccezionale di colori: tre diverse imbibizioni, viraggi blu e marroni e due combinazioni (viraggio blu e imbibizione gialla; viraggio blu e imbibizione rosa).

La fonte del restauro è stata una copia nitrato unica. Sotto la supervisione del Národní Filmový Archiv di Praga, un

positivo in bianco e nero su supporto acetato prodotto dalla copia nitrato nel 1997 con procedimento di stampa sotto liquido è stato sottoposto a delicati viraggi e imbibizioni basandosi sui colori originali. Il restauro è stato effettuato nel 2016 da Jan Ledecký con un metodo che non richiede di tagliare e giuntare la pellicola.

Jeanne Pommeau

There is no other way to see what a tinted and toned silent film really looks like but to see one. So come and see Bílý ráj; do not miss the unique opportunity to experience a black and white positive print, colored by tinting and by toning, and not a facsimile, a transfer, an approximation, a simulation.

It is a blissful experience, since one can simply sit there and watch the film, un-

disturbed by nagging doubts about how it could or should actually look and without the usual constant suffering from never ever seeing a black black nor a white white and from basically everything being somehow wrong. And it's exciting viewing, with many exclamation marks. Oh! Shimmering snow! Ah! Blue and White! There is a plot – handsome hero accused of a crime the bad guy committed, sick mother, Cinderella heroine, pursuits and chance meetings – which doesn't interfere too much with the pleasure of being in the presence of all this shimmering translucence. An outstanding work would have made it difficult to measure how important colour can be, while this friendly, average film with the Czech dream team Karel Lamač and Anny Ondráková and the inappropriate title White Paradise proves beyond any doubt that colours can make all the difference.

Mariann Lewinsky

According to the laboratory assistant František Rubáš special attention was given to the colours: "Lamač brought recipes for tinting and aniline colours from Germany and in my free time I made a lot of tests to establish the precise program of toning and tinting for each sequence of Bílý ráj. The result was really beautiful. The sunny shots in the mountains were yellow, evening and night scenes were blue, the sunset was a combination of blue toning and pink eosin, the interiors illuminated by oil lamps were orange, and there were other colour effects, all of them chosen with care to give a natural impression and to help the action of the film". Indeed, the film shows an exceptional range of colours: three different tints, blue toning and brown toning and two combinations (blue toning with yellow tinting; blue toning and pink tinting).

The source of the restoration is a unique nitrate print. Under the supervision of the Národní filmový archiv in Prague, a black and white acetate positive print made from the nitrate in 1997 using wet gate printing was carefully tinted and



A Woman of the World

toned to conform to the original colours in 2016 by Jan Ledecký, with a method that did not require cutting and splicing the film.

Jeanne Pommeau

A WOMAN OF THE WORLD

USA, 1925 Regia: Mal St Clair

■ Sog.: dal romanzo *The Tattooed Countess* di Carl Van Vechten. Scen.: Pierre Collings. F.: Bert Glennon. Int.: Pola Negri (contessa Elnora Natatorini), Charles Emmett Mack (Gareth Johns),

Holmes Herbert (Richard Granger), Blanche Mehaffey (Lennie Porter), Chester Conklin (Sam Poore), Lucille Ward (Lou Poore), Guy Oliver (giudice Porter), Dot Farley (Mrs Baerbauer), May Foster (Mrs Fox), Dorothea Wolbert (Annie). Prod.: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky per Famous Players-Lasky Corp ■ DCP. D.: 70'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Paramount Pictures ■ Restaurato in 4K da Paramount Pictures a partire da un controtipo negativo 35mm di preservazione realizzato e conservato presso il MoMa. Un ringraziamento speciale a Katie Trainor e Peter Williamson (MoMa) / *Restored in 4K by Paramount*

Pictures from a 35mm preservation dupe neg print created and held at MoMA. A special thanks to Katie Trainor and Peter Williamson (MoMA)

Nel 1926, la rivista "Photoplay" pubblicò un articolo intitolato *How Pola Was Tamed* ("Come Pola fu domata"): "Per tre anni si è tentato in tutti i modi di domare quella tigre affascinante", scriveva Ivan St Johns, "e ora è accaduta la cosa più divertente del mondo. Quanto a senso dell'umorismo, Pola ha superato se stessa". All'epoca il genere comico non era molto rispettato. La critica esaltava il genio di Chaplin,

ma per William Randolph Hearst i comici erano l'ultima ruota del carro. Si riteneva dunque che Pola Negri si stesse umiliando girando un film come questo. Negri, nata in Polonia, era diventata una diva in Germania sotto la direzione di Ernst Lubitsch. Lei e Lubitsch furono i primi grandi a essere tentati da Hollywood.

Scrisse Mordaunt Hall nel "New York Times": "Vedere la talentuosa Pola Negri mettere il suo fascino al servizio di un film imbrattato di greve commedia è un po' scioccante. Eppure è quel che succede nel suo ultimo *A Woman of the World*, che risulta in gran parte francamente divertente, malgrado i repentini salti tra pagliacciata e dramma".

"Photoplay" non arrivò a inserirlo tra i sei migliori film del mese, ma fu ben più entusiasta. "Svegliatevi dalla lunga siesta, ammiratori della Negri! L'affascinante, continentale Pola è di nuovo tra noi, nei panni di una pericolosa, cinica, tempestosa contessa italiana che reca un tatuaggio in ricordo di un'avventura amorosa. Al regista Mal St. Clair va riconosciuta la moderazione riservata a scene e personaggi della vita di provincia che potevano incoraggiare all'esagerazione". Molti critici furono però sconcertati dal fatto che il romanzo di Carl Van Vechten risultasse completamente snaturato.

Mal St Clair – ventottenne all'epoca del film – era uno dei giovani e brillanti registi che erano rimasti profondamente colpiti da *La donna di Parigi* di Chaplin e dalle commedie di Lubitsch influenzate da Chaplin. Ma si era formato con il grande Mack Sennett, e non uscì mai completamente dalla sua ombra. Aveva fatto il vignettista per un quotidiano, e continuò a disegnare anche sulle sceneggiature. Scrisse Louise Brooks: "Credo sia un film essenziale nel definire il particolare tipo di commedia di Mal: un misto tra commedia d'alta società e slapstick. La gente viene educata a ridere. Nel 1925 i film di Sennett non ripagavano più le spese e i gestori non potevano più permettersi di proiettarli. Le mode si succedevano

così rapidamente che all'uscita di *Gentlemen Prefer Blondes*, nel 1928, l'armamentario comico di Mal era ormai superato, grottesco. Il fiasco di quel film pose fine alla buona considerazione di cui Mal godeva a Hollywood e alla sua fiducia in se stesso".

Kevin Brownlow

In 1926, "Photoplay Magazine" carried an article headlined How Pola Was Tamed: "For three years they tried every means of taming that fascinating tiger cat", wrote Ivan St Johns, "and now, the funniest thing in the world has happened. Pola has licked herself with her own sense of humor". Comedy was not so respected in those days. Chaplin was acclaimed a genius by the critics but William Randolph Hearst thought comics were the lowest thing on the totem pole. The critics felt Pola Negri demeaned herself in this. Negri, born in Poland, won fame in Germany under the direction of Ernst Lubitsch. She and Lubitsch were the first great figures to be tempted to Hollywood.

Wrote Mordaunt Hall in the "New York Times": "To see the talented Pola Negri lending her charming presence to a photoplay daubed with broad comedy gives one quite a shock. Yet this is what happens in her new picture, *A Woman of the World*, which for the most part is genuinely entertaining, despite the sudden jumps from buffoonery to drama".

"Photoplay" failed to include it as one of the six best of the month – and yet they were far more enthusiastic. "Awake! Negri fans from your long siesta. The fascinating, continental Pola is with us once again. A dangerous, cynical, tempestuous Italian countess she is, wearing a tattoo – insignia of an amorous adventure. Director Mal St Clair deserves credit for the restraint shown in the small town scenes and types that must have tempted exaggeration". But many critics were upset that Carl Van Vechten's novel should have been turned on its head.

Mal St Clair – only 28 when he made this – was one of the outstanding young directors who were deeply impressed by

Chaplin's *A Woman of Paris* and by the Lubitsch comedies made under the Chaplin influence. But he was trained at Mack Sennett and could never entirely step out of the great man's shadow. He had been a newspaper cartoonist – he kept on drawing cartoons even in his scripts. Wrote Louise Brooks: "I find that it is a key film in forming Mal's peculiar brand of comedy – combining 'society' comedy with slapstick. People are educated to laugh. In 1925, exhibitors could no longer afford to pay for Sennett comedies and stopped showing them. Fashions changed so fast that by the time *Gentlemen Prefer Blondes* was released in 1928, Mal's stock company of comics had become passé, simply grotesque. The failure of that picture ended Hollywood's regard for him and his own faith in himself".

Kevin Brownlow

STELLA DALLAS

USA, 1925 Regia: Henry King

■ T. it.: *Stella*. Sog.: dal romanzo omonimo di Olive Higgins Prouty. Scen.: Frances Marion. F.: Arthur Edson. M.: Stuart Heisler. Int.: Ronald Colman (Stephen Dallas), Belle Bennett (Stella Dallas), Alice Joyce (Helen Morrison), Lois Moran (Laurel Dallas), Douglas Fairbanks Jr. (Richard Grovesnor), Vera Lewis (Miss Tibbets), Maurice Murphy, Jack Murphy. Prod.: Samuel Goldwyn, Inc. ■ 35mm. D.: 120' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*
■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Partitura commissionata a Stephen Horne da HippFest con il sostegno di Falkirk Community Trust e Creative Scotland / Score by Stephen Horne commissioned by HippFest with the support of the Falkirk Community Trust and Creative Scotland

Il destino di *Stella Dallas*, romanzo del 1923 di Olive Higgins Prouty, era quello di diventare un grande film. E infatti è stato adattato per lo schermo ben tre volte: nel 1937 con protagonista Barbara Stanwyck, nel 1990 con



Stella Dallas

Bette Midler, e prima ancora nel 1925 con Belle Bennett nel ruolo dell'indimenticabile Stella.

Il romanzo di Prouty mostra una notevole familiarità con la settima arte: descrive con precisione il piacere di andare al cinema, ma anche il modo in cui possiamo guardare la nostra vita come se fosse un film. A volte ci sentiamo come attori immersi nello spettacolo, altre volte come spettatori che osservano l'azione senza esservi coinvolti. L'adolescente Laurel, abituata a 'guardare la vita da fuori', riconosce il vero amore perché l'ha visto al cinema. L'aspetto geniale di questo *Stella Dallas* sta nel saper cogliere la struggente intensità con cui si può guardare la vita dal buio di una sala, e la sua forza

emotiva è tale che anche lo spettatore dell'ultima fila si ritrova completamente preso dalla storia. All'uscita del film, il critico cinematografico del "Manchester Guardian" CA Lejeune ne descrisse la 'dolorosa bellezza': "Proviamo compassione per tutte queste persone perché non possiamo fare a meno di identificarci con loro [...] l'intero film è pieno di quei semitoni di cui è fatta la vita normale". Sul "New York Times", Mordaunt Hall elogiò con parole entusiastiche una scena romantica: "È tutto così naturale, così dolce e autentico, così realistico, così appassionato e sincero, così tenero".

Fondamentale per la riuscita di *Stella Dallas*, uno dei momenti più felici del cinema muto hollywoodiano, è la so-

fisticata sceneggiatura di Frances Marion. Marion prende le vicende narrate nel romanzo, aggrovigliate da continui flashback per creare un'atmosfera di suspense e colpi di scena, e le trasforma in una storia lineare che inizia in un giardino primaverile e si conclude in una fredda strada cittadina. Si prende anche qualche libertà, riorganizzando e intervenendo delicatamente su alcune scene per sottolineare i tormenti che affliggono Stella e la figlia Laurel. E il film è splendidamente diretto da Henry King, che esplora visivamente l'ossessione del romanzo per le apparenze, la finzione e il malinteso ottenendo dal suo cast interpretazioni eccellenti.

Pamela Hutchinson

Olive Higgins Prouty's 1923 novel *Stella Dallas* was destined to become a great movie. In fact, it has been adapted for the screen three times: in 1937 with Barbara Stanwyck in the lead role and in 1990 with Bette Midler, but before both of those in 1925 starring Belle Bennett as the unforgettable *Stella*.

Prouty's novel is very cine-literate. It describes exactly the pleasure of a trip to the movies, but also the way that we can look at our real life as if it were a film. Sometimes we feel like an actor who is part of the spectacle, but at other times an onlooker, observing the action but not truly involved. Teenage Laurel, who is used to 'standing on the outside' recognises true love in real life because she has seen it in the movies.

The genius of this filmed *Stella Dallas* is that it captures the poignancy of watching life from the dark of the auditorium, but its emotional reach is so strong that even from the back of the balcony, we are immersed in the story. On its release, the "Manchester Guardian's" film critic CA Lejeune described the 'painful beauty' of *Stella Dallas*, saying: "We are stirred into sympathy with all these people because we cannot help identifying ourselves with them [...] the whole picture is full of the half-tones of which ordinary life is composed." In the "New York Times", Mordaunt Hall praised one of the romantic scenes in the strongest terms: "It is all so natural, so sweet and genuine, so true to life, so fervent and sincere, so tender".

Stella Dallas is one of silent Hollywood's finest moments, and key to its success is Frances Marion, the woman who wrote its sophisticated screenplay. Marion takes the events of the novel, which are jumbled by flashbacks to create the drama of suspense and revelation, and straightens them out into a flowing narrative that begins in a garden in spring and ends on a city street in the cold. She also takes a few discreet liberties, rearranging scenes and editing them slightly to emphasise the agonies that plague *Stella* and her daughter Laurel. And the film is beautifully directed by Henry King, who tells

the story visually, exploring the novel's concern for appearances both contrived and mistaken, but who also coaxes excellent performances from his cast.

Pamela Hutchinson

FLESH AND THE DEVIL

USA, 1926 Regia: Clarence Brown

■ T. it.: *La carne e il diavolo*. Sog.: dal romanzo *Es war* di Hermann Sudermann. Scen.: Benjamin F. Glazer, Hanns Kräly. F.: William Daniels. M.: Lloyd Nosler. Scgf.: Cedric Gibbons, Fredric Hope. Int.: John Gilbert (Leo von Harden), Greta Garbo (Felicitas), Lars Hanson (Ulrich von Eltz), Barbara Kent (Hertha), William Orlamond (zio Kutowski), George Fawcett (pastore Voss), Eugenie Besserer (madre di Leo), Marc MacDermott (conte von Rhaden), Marcelle Corday (Minna), Philippe De Lacey (Leo da bambino). Prod.: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ 35mm. L.: 2793 m. D.: 111' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Warner Bros ■ Restaurato da Warner Bros. presso YCM Labs a partire dal negativo camera originale / Restored by Warner Bros. at YCM Labs, from the original camera negative

Flesh and the Devil segna l'avvio della lunga complicità tra Clarence Brown e Greta Garbo (sette film, compresa la non traumatica transizione al sonoro di *Anna Christie*). Stiller scopre Garbo, Cukor e Lubitsch firmano i suoi film migliori, ma è Brown che più di ogni altro (insieme al fotografo Bill Daniels) codifica il suo personaggio fatto di chiarore, sfinimento e passività capace d'ogni audacia, immagine di dissipazione erotica o 'ninfomania coatta' (Alexander Walker). E infatti *Flesh and the Devil*, da un romanzo di Hermann Sudermann, è il trionfo della fotogenia sulla cattiva letteratura. Garbo scende da un treno, entrata in scena che Brown replicherà in *Anna Karenina*; per il capitano John Gilbert è un'epifania, per lei il capolinea d'un destino di amorosa disfatta. Scivola

nell'amicizia non poco ambigua tra due uomini, patti di sangue, abbracci e gioiose schermaglie virili. Letteralmente scivola, nella più liquida delle scene di seduzione: lei e Gilbert si ritrovano nell'inquadratura sinuosa di un ballo, si riconoscono oltre una cortina di schiene danzanti; il loro ballo è già quasi un bacio, e in una sola sequenza ci ritroviamo nell'oscurità d'un giardino notturno, nell'intimità d'un primo piano rischiarato solo dalla luce d'un fiammifero acceso.

Segue la prevedibile catena di catastrofi, duelli, passioni rovinose. Ma tutto diventa rumore (narrativo) di fondo. Quel che conta è solo 'il viso della Garbo' e intorno certi gesti, certi scarti, mappa del desiderio e del suo degrado: fino alla cerimonia dell'umiliazione a cui Garbo deve comunque sottoporsi, perché fa parte del solo gioco amoroso che le interessi giocare: e dunque eccola nella neve, a inseguire e implorare l'amante che le sfugge, e che forse potrà commuoversi allo spettacolo delle sue scarpe fradice. Alla fine, se non dimenticheremo *Flesh and the Devil* è per quel gesto blasfemo e surrealista, una coppa eucaristica girata tra le mani fino a posare le labbra nel punto esatto in cui lui, che le nega ogni contatto, ha posato le sue. Alla fine, se amiamo Clarence Brown è perché ha attraversato la storia di Hollywood, onestamente e con successo, portando con sé una visione del cinema maturata nella stagione del muto, e mai pienamente arresa alle ragioni di un'altra estetica.

Paola Cristalli

Flesh and the Devil marks the beginning of the long collaboration between Clarence Brown and Greta Garbo (seven films, including the far from traumatic transition to sound with Anna Christie). Stiller discovered Garbo, Cukor and Lubitsch directed her best films, but more than anyone else it is Brown (together with cinematographer Bill Daniels) who codified her character and her looks – glowing, weary, passive



Flesh and the Devil

but capable of any audacity, she is the very image of erotic dissipation or of a 'reluctant nymphomaniac' (Alexander Walker). Flesh and the Devil, from a novel by Hermann Suderman, marks the triumph of the photogenic over bad literature. Garbo descends from a train, an entrance that Brown will reprise in Anna Karenina; for Captain John Gilbert it is an epiphany; for her, the beginning of a destiny of amorous defeat. She slides into the quite ambiguous friendship between two men, made of blood pacts, embraces and joyful, virile skirmishes. She literally slides, in the most liquid of all seduction scenes: she meets Gilbert once more within the sinuous framing of a dance scene; they recognise one another across a curtain of dancing backs; their dance is already almost a kiss. In a single sequence we find ourselves in the darkness of a nocturnal garden, in the intimacy of a close up illuminated solely by the light of a lit match. The predictable chain of catastrophes, duels and disastrous passions follows. But everything becomes background (narrative) noise. It is the 'face of Garbo' that counts, and certain throw-away gestures which map her desire and degradation. All leading to the humiliating ceremony, which she must suffer through because it is part of the only love game that she is interested in playing: so we find her in the snow, following and begging her lover, who is going away but could maybe be moved by the sight of her soaking shoes. In the end, if we will remember Flesh and the Devil, it is for that one surreal and blasphemous gesture of a Eucharist chalice rotated in her hands and then brought to her lips in the exact point at which he, who denied her all contact, placed his. In the end, if we love Clarence Brown it is because he traversed the history of Hollywood, honestly and successfully, bringing along a vision of cinema matured in the silent era and never really submitted to the reasons of an alternate aesthetic.

Paola Cristalli

EL PUÑO DE HIERRO

Messico, 1927

Regia: Gabriel García Moreno

■ Scen.: Gabriel García Moreno. F.: Manuel Carrillo, Juan D. Vasallo. Int.: Carlos Villatoro (Antonio, 'el Murciélago'), Lupita Bonilla (Esther, Elsa), Manuel de los Ríos (Dr. Anselmo Ortiz, 'el Tieso'), Octavio Valencia (Carlos), Hortensia Valencia (Laura), Manuel Carrillo (Perico), Guillermo Pacheco (Juanito), Ignacio Ojeda (El Buitre), Rafael Ojeda. Prod.: Centro Cultural Cinematográfico de Orizaba ■ DCP. D.: 102'. Bn. Didascalie spagnole e inglesi / Spanish and English intertitles ■ Da: Filmoteca UNAM ■ Restaurato da Filmoteca UNAM presso il laboratorio Fixafilm / Restored by Filmoteca UNAM in collaboration at the Fixafilm laboratory

Questo è il terzo e ultimo lungometraggio diretto da García Moreno a Orizaba, nello stato del Veracruz. Nell'aprile del 1927 la rivista "Alborada" annunciò che le riprese sarebbero iniziate il 13 maggio. La prima proiezione si tenne il 27 maggio al Teatro Llave. Il film affronta apertamente il tema della droga e della violenza narrando le malefatte di una banda di gangster incappucciati cui dà la caccia un investigatore privato che fuma la pipa e aspira a essere come Nick Carter, il popolare detective dei *dime novels* americani. *El puño de hierro* è un film appassionante e pieno di peripezie, e la spontaneità degli attori è degna di nota. Lo sviluppo della storia e i movimenti di macchina mettono in luce l'abilità di García, che mostra di saper padroneggiare sia il linguaggio cinematografico, sia la tecnologia statunitense. Probabilmente nella storia del cinema messicano non esiste un altro film che tratti il tema della droga in maniera così esplicita.

Con alcuni imprenditori di Orizaba, García Moreno fondò nella città una compagnia cinematografica chiamata Centro Cultural Cinematográfico. La compagnia possedeva un laboratorio

e uno studio cinematografico dove furono girati documentari, comiche e tre lungometraggi: *Misterio* (1926), *El tren fantasma* (1926) e *El puño de hierro*. Fu probabilmente il precipitare delle condizioni economiche dello Stato di Veracruz a porre fine alle speranze della compagnia, che chiuse le porte per sempre nel 1927. Il novanta per cento dei film muti messicani (noti come *vistas*) prodotti tra il 1896 e il 1931 è andato perduto, principalmente a causa della scarsa consapevolezza del valore storico di questi titoli; all'epoca erano considerati semplici prodotti commerciali da sfruttare fino a totale usura. Solo pochi di questi film sono giunti fino a noi, alcuni dei quali diretti da Moreno. Tra questi, *El tren fantasma* (1926) e *El puño de hierro*. Dopo il fallimento della compagnia, il regista lasciò i film a William Mayer, il tesoriere. Erano circa otto scatole, che Mayer conservò e trasferì da Orizaba a Città del Messico. Se le pellicole non furono trasformate in colla da buste fu grazie a un quindicenne coraggioso che le nascose tra gli scaffali: quel ragazzo era Aurelio de los Reyes, che da grande divenne uno storico del cinema e consegnò le scatole alla Filmoteca UNAM.

This is the third and final full-length film directed by García Moreno in Orizaba, Veracruz. In April 1927, the magazine "Alborada" published that the filming would wrap on May 13, and it was released on the 27th of that same month, in Teatro Llave. The film casually portrays the underworld of drug addiction through the adventures of hooded bandits, deprived drug addicts, and a pipe-smoking detective who aspires to be like dime novel private investigator Nick Carter. It is an entertaining film full of incidents where the actors' spontaneity is remarkable. The way the film is narrated as well as the camera movements demonstrate García Moreno's directorial mastery, both of the language of cinema as well as of the North American technology. There is probably no other movie



El puño de hierro

in the history of Mexican cinema that addresses the issue of drug addiction so directly.

With businessmen from Orizaba City, García Moreno established a film company called Cinematographic Cultural Center, it was established in the city of Orizaba. The company had a film studio and a laboratory. There were filmed several documentaries, comic shorts and three full-length films: *Misterio* (1926); *El tren fantasma* (1926) and *El puño de hierro*. But probably the hard economic situation in the state of Veracruz ended with the expectations of the film company and in November of 1927 their doors closed permanently. Ninety percent of Mexican silent cinema production from 1896 to 1931 is lost. This is largely due to the lack of awareness of the historical value of the films; in their day, they were considered to be merchandise to be projected as much as possible. Just a few of these film have survived, some of them directed by Moreno. *El tren fantasma* (1926) and *El puño de hierro* were among them. When the company Cen-



tro Cultural Cinematográfico, directed by García Moreno, went bankrupt, he left the films to Mr. William Mayer, the company's treasurer. There were around eight cans, which the Mayers kept and moved from Orizaba to Mexico City. Thanks to a daring 15-year old boy who hid the films between the shelves, the films were saved from being turned into envelope glue. This young boy, Aurelio de los Reyes, would become a film historian who finally delivered the cans to Filmoteca UNAM.

SHOOTING STARS

GB, 1928 Regia: Anthony Asquith,
A.V. Bramble

■ Sog.: Anthony Asquith. Scen.: Anthony Asquith, J.O.C. Orton. F.: Stanley Rodwell, H. Harris, Karl Fischer (Lighting). M.: John Altman. Int.: Annette Benson (Mae Feather), Brian Aherne (Julian Gordon), Donald Calthrop (Andy Wilkes), Chili Bouchier (Winnie), Wally Patch, Tubby Phillips, Ian Wilson, Judd Green, Jack

Rawl. Prod.: British Instructional Films

■ DCP. D.: 103'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI - National Archive ■ Restaurato da BFI a partire da a otto copie diverse, inclusi elementi in nitrato dell'epoca / Restored by BFI from eight different copies, including vintage nitrate elements

Tra i film realizzati sul finire degli anni Venti, *Shooting Stars* ha uno dei titoli più azzeccati: come vedrete, funziona a moltissimi livelli. Per citare l'elegante formulazione dello storico Luke McKernan, "Si dovrà aspettare *Peeping Tom* (1960), realizzato più di trent'anni dopo, per vedere un altro film capace di rivolgere la macchina da presa su di sé in maniera così consapevole ed efficace. È il film di un giovane, l'esordio di un autore che rappresenta un nuovo spirito creativo nel cinema britannico". Quel giovane che puntava dritto alla vetta era Anthony Asquith: la sua storia di un triangolo amoroso ambientato in uno studio cinematografico britannico è una satira beffarda della superficialità del divismo e



Shooting Stars

una dichiarazione d'amore al cinema: mostra l'industria del film in ogni sua componente, dal set al reparto pubblicità, ed è incorniciato da due magnifici 'trucchi' cinematografici nelle scene di apertura e di chiusura.

La scelta del mondo del cinema quale oggetto di una satira così sfacciata gli avrebbe difficilmente ingraziato un'industria che custodiva gelosamente i segreti del mestiere o un pubblico più che disposto a bersi i vacui prodotti dello *studio system*. La British Instructional, che per la prima volta produceva un lungometraggio, preferì 'andare sul sicuro' facendo firmare la regia al veterano A.V. Bramble. Ma il film era chiaramente di Asquith. In occasione di una visita a Hollywood aveva imparato dai migliori e aveva visto lavorare Chaplin, Lubitsch e Clarence Brown. Conosceva le ultime novità in fatto di luci e scenografie, e aveva una sceneggiatura di ferro. Il film fu un successo enorme: Asquith vinse la scommessa e la sua carriera spiccò il volo.

Bryony Dixon

Shooting Stars is a contender for the best named film of the late 1920s – it works on so many levels (you'll see). As historian Luke McKernan elegantly put it "Not until Peeping Tom (1960) over thirty years later did a British film so knowingly and so effectively turn its own camera on itself. It is a young man's film, the first effort of someone representative of a new creative spirit in British film". Anthony Asquith was the young man heading straight for the top. His original story, of a love triangle set in a British film studio is a wry commentary on the superficiality of stardom and a love letter to the process of film-making. It shows every part of the film business from the studio floor to the media machine and is dovetailed with two superb cinematic 'tricks' for the opening and closing scenes.

Picking the film world itself as a subject to lampoon was risky, a bit of bare-faced cheek unlikely to ingratiate him to an industry protective of their trade secrets or to the fans lapping up the shallow genre product of the studio system. British Instructional, in their first feature

film venture, cautiously appointed a 'safe pair of hands', A.V. Bramble as director but it was clearly Asquith's show. He had learned from the best in a visit to Hollywood and watched Chaplin, Lubitsch and Clarence Brown at work. He had studied the latest developments in studio lighting and set design and his script was cast iron. The gamble paid off, the film was a huge success and Asquith's career was launched.

Bryony Dixon

TAKOVÝ JE ŽIVOT

Cecoslovacchia-Germania, 1929

Regia: Carl Junghans

[Così è la vita] ■ T. int.: *Such Is Life*. Sog., Scen.: Carl Junghans. F.: László Schäffer. Scgf.: Ernst Meiwers. Int.: Vera Baranovskaja (la lavandaia), Theodor Pištěk (il marito), Máňa Ženišková (la figlia), Wolfgang Zilzer (il corteggiatore), Jindřich Plachta (il sarto), Manja Kellerová (la moglie del sarto), Eman Fiala (il pianista), Valeska Gert (la cameriera), Uli Tridenskaja (amica della lavandaia), Betty Kysilková (cassiera). Prod.: Star-Film, Carl Junghans-Filmproduktion ■ DCP: D.: 63'. Bn. Didascalie ceche con sottotitoli inglesi / Czech intertitles with English subtitles ■ Da: Národní Filmový Archiv ■ Restaurato nel 2016 presso l'Hungarian Filmlab sotto la supervisione del Národní filmový archiv a partire da una copia safety e un internegativo safety 35mm. Il restauro è stato realizzato grazie a un fondo concesso dall'Islanda, dal Liechtenstein e dalla Norvegia e al cofinanziamento del ministero della Cultura della Repubblica Ceca / Restored in 2016 from a 35mm safety print and a 35mm safety internegative at the Hungarian Filmlab under the supervision of the Národní filmový archiv. Digital restoration of this film was kindly supported by a grant from Iceland, Liechtenstein and Norway and co-financed by the ministry of Culture of the Czech Republic

Il film di Carl Junghans illustra la tragica storia di un'anziana lavandaia che con il suo lavoro mantiene il marito alcolista violento e dissoluto. Ponendosi nel solco del cinema europeo improntato al realismo sociale, il film si sforza di riprodurre fedelmente la realtà respingendo abbellimenti e sentimentalismi, e in tal senso si distingue da tutti gli altri film prodotti in questo periodo a Praga. Carl Junghans fu influenzato dal cinema sociale tedesco e dalla cinematografia sovietica (alcune scene si compongono di soli due fotogrammi), che ispirano non solo lo stile del film ma anche la scelta degli attori, i quali avevano già lavorato in film importanti. La scelta di Vera Baranovskaja per il ruolo della protagonista rimanda allo spirito di sacrificio e all'integrità morale della *Madre* di Pudovkin. L'interpretazione di Valeska Gert, che impersona una cameriera che si emancipa dalle limitazioni del repertorio femminile, è importante non solo per caratterizzare il personaggio, ma anche per associare il film alle idee e all'estetica dell'avanguardia e distinguerlo dalle produzioni commerciali.

Poche settimane dopo la distribuzione del film all'UFA-Theater di Berlino, alcune scene considerate sessualmente troppo esplicite e indecenti furono censurate in Cecoslovacchia: un cliente che tocca il ginocchio della manicurista, la scena degli amanti, un uomo con una padella per malati in mano, un dottore che propone un prezzo per un aborto, un marito ubriaco che va al bagno.

A oggi non disponiamo di copie originali della versione muta del film. La fonte migliore per la digitalizzazione è risultata essere una copia degli anni Cinquanta, prodotta da una copia risalente con tutta probabilità alla prima uscita del film in Germania nel 1930 e che contiene tutte le scene censurate. Le didascalie ceche, prodotte negli anni Cinquanta verosimilmente per una versione sonora, sono molto più concise rispetto alla versione originale



Takový je život

perduta. Tutti gli altri materiali esistenti del film provengono da questa copia. Abbiamo voluto preservarne l'integrità durante tutto il processo di digitalizzazione.

Jeanne Pommeau

Carl Junghans' film captures the tragic story of an aging laundress, whose drudgery and toil support a licentious and abusive alcoholic husband. Following the wave of social realism in European cinema, the film tries to be true to life, refusing embellishment or sentimentalism. In this way, it distinguished itself from the other films produced during this period in Prague. German social cinema and the cinematic expression of Soviet cinema (some shots are only two frames long) influenced Carl Junghans and are not only present in the style of the film itself, but also in the casting which included personalities who had already played in decisive films that influenced its genesis. The choice of Vera Baranovskaja as the main character is a reference to the sacrifice and the moral integrity of Pudovkin's Mother. The performance of Valeska Gert, who plays a waitress liberated from the usual confinement

of female repertoire, is essential not only for the characterization of the waitress, but also to associate the film with avant-garde ideas and aesthetics and to set it apart from mainstream productions.

A few weeks after its initial release in Berlin's Ufa-Theater, some shots, considered too obviously sexually explicit and indecent, were censored in Czechoslovakia: a customer touching the manicurist's knee, the lovers' scene, a man carrying his bedpan, a doctor proposing a price for an abortion, a drunken husband heading to the toilet.

So far, no original print of the silent version has been found in the world. A 1950's print – made from a print dating most likely from the first release in Germany in 1930 that included all the censored sequences – was the best source available for the digitization. The Czech intertitles, produced in the 1950s probably for a sound version, are more concise than in the original Czech version that did not survive. All the other existing film materials have been made from this print. We were determined to preserve its integrity throughout the digitization process.

Jeanne Pommeau

HER MAN

USA, 1930 Regia: Tay Garnett

■ Sog.: Howard Higgin, Tay Garnett. Scen.: Thomas Buckingham. F.: Edward Snyder. M.: Joseph Kane. Scgf.: Carroll Clark. Int.: Helen Twelvetrees (Frankie). Marjorie Rambeau (Annie), Ricardo Cortez (Johnnie), Phillips Holmes (Dan), James Gleason (Steve), Harry Sweet (Eddie), Stanley Fields (Al), Matthew Betz (Red), Thelma Todd (Nelly), Franklin Pangborn (Sport). Prod.: E. B. Derr per Pathé Exchange, Inc. ■ DCP. D.: 83'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia e The Film Foundation ■ Restaurato in 4K da Sony Pictures Entertainment in collaborazione con The Film Foundation e RT Features, a partire dal 35mm originale e da negativi con sonoro ottico conservati presso Columbia Pictures Collection della Library of Congress. Restauro dell'immagine a cura di Lowry Digital. Restauro del suono di Deluxe Media Audio Services / *Restored in 4K by Sony Pictures Entertainment in partnership with The Film Foundation and RT Features. Restored from the 35mm original picture and optical soundtrack negatives preserved in the Columbia Pictures Collection at the Library of Congress. Digital image restoration by Lowry Digital. Audio restoration by Deluxe Media Audio Services*

“Non è facile determinare, a una prima visione, di che cosa parli il film” scrive il 4 ottobre 1930 il recensore del “New York Times”, pur precisando che si tratta d’una variazione sul tema della “leggendaria canzone americana” *Frankie and Johnnie*. In realtà non c’è nulla di intricato o oscuro in *Her Man*, a riprova di quanto i primi talkies producessero spaesamento, nel pubblico come nella critica. Lo spaesamento si spinge al punto che l’ambientazione di questo film visto poco e male, circolato in copie impossibili, viene talora identificata con la Parigi dei bassifondi – complice forse involontario Leslie Halliwell, che nella sua asciutta liquidazione dell’opera

parla di un “French apache setting”. Ammette però che “il film ha i suoi devoti”. In realtà, il restauro di *Her Man* recupera una gemma del primissimo sonoro. Già i titoli di testa non nascondono l’ambizione: crediti scritti sulla sabbia e cancellati dalla risacca. In termini di grandezza scalare, il nome di Tay Garnett ha un rilievo che s’impone. *Her Man* è davvero, nel senso consentito dalla Hollywood 1930, un film del suo autore.

Un lungo piano sequenza accompagna i passi sbilanciati d’una prostituta segnata dagli anni, dall’alcol, dai falsi movimenti. A ogni ansa del percorso ragazze, marinai, attaccabrighe, ubriacconi. Siamo nella zona portuale d’una città dei Tropici, forse Havana. Il piano sequenza s’arresta davanti al locale dove sarà confinata l’azione; la prostituta lascia il campo ai protagonisti. Perché questa è la visione del mondo di Garnett – l’angolo d’un porto, d’un piroscalo, d’un cargo, d’una taverna dal cui fondo burrascoso si stacca un amore (più o meno) cupamente destinale: William Powell e Kay Francis in *One Way Passage*, Gable e Harlow in *China Seas*. L’eroina qui è Frankie, scorza dura e faccino da giglio infranto, divisa tra un protettore latino e un marinaio di passaggio. Si balla, si fuma, si borseggia, si bevono birra e gin, causa infallibile di risse e routine comiche, talora uno stiletto vola e forse va a segno – l’inquadratura è così affollata che solo minuti dopo ne abbiamo conferma (un’interpretazione tutt’altro che ordinaria dell’idea di suspense). Si parla molto. *Her Man* è anche il piacere struggente di vedere e ascoltare attori senza domani, che affrontano con grazia l’impegno del sonoro: Phillips Holmes (poi in *An American Tragedy* di von Sternberg, in *Broken Lullaby* di Lubitsch) e Helen Twelvetrees (biondina perduta in numerosi film dei primi anni Trenta), entrambi svaniti in fretta dalla memoria cinematografica diffusa.

Paola Cristalli



Her Man

“It is difficult to determine from one viewing what it is all about”, the “New York Times” reviewer wrote on the 4th October 1930, even while clarifying that it was a variation on the “legendary American song” Frankie and Johnnie. But there is nothing really complicated or obscure about Her Man, further proof of the fact that the first talkies produced a slight disorientation in both public and critics alike. The disorientation is so extreme here that the setting of this film, little seen and usually in poor quality copies, is sometimes identified as les bas-fonds of Paris – partly and maybe inadvertently due to Leslie Halliwell, whose blunt dismissal refers to a “French apache setting”. Halliwell does, however, concede that “the film has its adherents”. It’s more than this: the restoration of Her Man has actually salvaged a real gem of the very early sound period. The opening titles instantly attest to its ambition, credits beautifully written in the sand and washed away by the tide. In terms of a ranking of greatness, the name Tay Garnett has an outstanding significance. Her Man is really, in as much as 1930 Hollywood allowed, an auteur film.

A winding long take follows the unstable footsteps of a prostitute marked by too many lost days. At every bend of the way there are sailors, troublemakers and drunks. We are in the port area of a city in the Tropics, perhaps Havana. The sequence shot stops at the door of the dive where the action will be confined; the prostitute leaves the frame to the protagonists. Because this is Garnett's view of the world – the corner of a port, a steamship, a cargo, a tavern from whose depths a (more or less) gloomily fateful love stands out: William Powell and Kay Francis in One Way Passage, Gable and Harlow in China Seas. The heroine here is Frankie, tough manners and the face of a broken blossom, torn between a dark Latin pimp and a fair passing sailor. Dancing, smoking, pickpocketing, beer and gin drinking that unfailingly results in brawls and comic routines; occasionally a stiletto is thrown, but the frame is so crowded that we only realise that it has hit its target a few minutes later (a less ordinary interpretation of the idea of suspense). And lots of talking. Her Man also offers the touching pleasure of watching and listening to beautiful actors with no tomorrow, now gracefully facing up to the demands of the sound film: Phillips Holmes (who will appear in von Sternberg's An American Tragedy and Lubitsch's Broken Lullaby) and Helen Twelvetrees (the little fallen blonde in several films from the early Thirties), both of whom soon vanished from the collective cinematic memory banks.

Paola Cristalli

WESTFRONT 1918: VIER VON DER INFANTERIE

Germania, 1930

Regia: Georg Wilhelm Pabst

■ T. it.: *Westfront*. T. int.: *Westfront 1918*. Sog.: dal romanzo *Vier von der Infanterie* di Ernst Johannsen. Scen.: Ladislaus Vajda. F.: Charles Métain, Fritz Arno Wagner. Scgf.: Ernö Metzner. Mus.: Alexander

Laszlo. Int.: Fritz Kampers (il bavarese), Gustav Diessl (Karl), Hans Joachim Moebius (lo studente), Claus Clausen (tenente), Gustav Püttjer (l'amburghese), Jackie Monnier (Yvette), Hanna Hoessrich (la moglie di Karl), Else Heller (la madre di Karl). Prod.: Nero-Film AG ■ DCP. D.: 96'. Bn. Versione tedesca e francese con sottotitoli inglesi / *German and French version with English subtitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek per concessione di Praesens Film ■ Restaurato da Deutsche Kinemathek in collaborazione con BFI. Restauro dell'immagine a cura di Alpha-Omega Digital. Restauro del suono a cura di Digimage France / *Restored by Deutsche Kinemathek in collaboration with BFI. Image restoration by Alpha-Omega Digital. Sound restoration by Digimage France*

Con *Westfront 1918* G.W. Pabst portò sullo schermo un deciso messaggio pacifista che molti all'epoca non gradirono. Tre anni dopo l'uscita, con la presa del potere da parte dei nazional-socialisti, il film fu messo al bando. Si riteneva che esso "indebolisse la volontà di difendersi del popolo tedesco" e "mettesse a repentaglio interessi cruciali dello stato".

Effettivamente in *Westfront 1918* la descrizione della guerra e delle battaglie è di un realismo quasi insopportabile. Il pubblico, che non aveva mai sentito il suono delle granate e delle mitragliatrici in un film, dovette rimanere sconvolto: era il primo sonoro di Pabst, e uscì nella primavera del 1930, quando il suono era ancora una novità nelle sale tedesche. Ancora oggi il film colpisce per il suo realismo spietato e macabro, e non si concede il benché minimo accenno comico o romantico nell'accompagnare i quattro personaggi principali verso l'inevitabile morte sul campo di battaglia. Siegfried Kracauer scrisse una recensione scettica, ma fu costretto a concludere che l'estremismo di Pabst era necessario: "Già una generazione è giunta all'età adulta senza conoscere direttamente quegli anni. Deve vedere e rivedere ciò cui non ha potuto

assistere con i propri occhi. È poco verosimile che questa visione le serva di monito, ma deve sapere com'è andata". Kracauer racconta anche che molti spettatori lasciarono la sala lamentandosi di non riuscire a sopportare il film. "Ma mentre fuggono dall'immagine della guerra, fuggono anche dalla comprensione di come essa possa essere evitata".

Nel 1988 lavorammo un po' affrettatamente a un primo tentativo di riportare questo film a una versione più completa possibile. Il restauro si basò allora su un duplicato negativo ricevuto in prestito dalla Praesens Film, titolare dei diritti. Le scene mancanti furono prelevate da una copia ricevuta dallo Staatliches Filmarchiv della Germania Est. Il risultato aveva dalla sua una trama completa, ma la qualità dell'immagine e del suono lasciava ancora molto a desiderare. Il finanziamento concesso dal Commissario del governo federale per la Cultura e i Media ci ha permesso di rimettere mano al restauro nel 2014. Abbiamo basato il nuovo intervento sul duplicato positivo nitrato esportato in Gran Bretagna negli anni Trenta e conservato al British Film Institute. Purtroppo all'epoca questo materiale era stato accorciato in misura considerevole per la distribuzione. Le scene mancanti sono state reinserite prelevandole dal duplicato negativo della Praesens, grazie al quale abbiamo anche potuto reintegrare centinaia di segmenti più brevi, compresi singoli fotogrammi, in cui la pellicola si era spezzata. È stato così possibile ripristinare quella fluidità del montaggio per cui Pabst era noto. Si è inoltre prestata una particolare attenzione al restauro del suono. La qualità degli elementi superstiti del film è lungi dall'essere ottimale, e nonostante l'impiego delle più avanzate tecniche digitali il risultato risulta compromesso, ma comunque molto migliore di quello ottenuto un quarto di secolo fa.

Martin Koerber



Westfront 1918: Vier von der Infanterie

With Westfront 1918 G.W. Pabst put a strong pacifist statement on the screen which was not liked by many at the time, and was banned immediately when the National Socialist dictatorship seized power three years after the film's release. It was found then that this film "undermined the people's will for defense", and "endangered crucial interests of the state".

Indeed Westfront is almost unbearably realistic in the depiction of war and battle, and must have been a shock to audiences to whom the sound of grenades and machine guns was literally unheard of – this was Pabst's first sound film and it appeared in the spring of 1930, when

sound was still a novelty in German cinemas. Even today the film is impressive in its gruesome, unforgiving realism, and denies us any deflection by even the smallest hints of romance or comic relief while we follow the four leading characters to their inevitable deaths on the battlefield. Siegfried Kracauer wrote a sceptic review, but in the end concluded that Pabst's extremism was necessary. "A generation has already grown up which didn't experience these years. They have to see, again and again, what they could not see for themselves. It is unlikely that what they see will deter them from doing the same, but they should know what it was like". Kracauer also reported that

many people fled the cinema complaining that they could not endure the film. "But they flee the image of the war in the same way that they usually also avoid the knowledge about how to prevent it". In 1988 we worked rather hastily on a first attempt to put this film back together into a version as complete as possible. The restoration was then based on a dupe negative we received on loan from the copyright owner Praesens Film, into which missing scenes were inserted from a print received from East Germany's Staatliches Filmarchiv. The result was a completed narrative, however the quality of image and sound still left much to be desired. Funding from the Fed-

eral Commissioner for Media and the Arts allowed us to revisit the restoration in 2014. We now based the restoration on the nitrate dupe positive exported to Britain in the 1930s, held at the British Film Institute. Unfortunately this material had been cut down considerably for British release at the time. Missing scenes were re-introduced from the Praesens dupe negative, from which we were also able to restore hundreds of smaller parts, even single frames where the film had broken. The almost fluid continuity of editing for which Pabst has always been famous could thus be restored. Major attention was also given to the restoration of the sound. As the surviving film elements are far from perfect in quality, the result is compromised even after applying latest digital methods, but is far better what we could do a quarter of a century ago.

Martin Koerber

THE FRONT PAGE

USA, 1931 Regia: Lewis Milestone

■ Sog.: dalla pièce omonima Ben Hecht e Charles MacArthur. Scen.: Ben Hecht, Charles MacArthur. F.: Glen MacWilliams. M.: W. Duncan Mansfield. Scgf.: Richard Day. Int.: Adolphe Menjou (Walter Burns), Pat O'Brien (Hildy Johnson), Mary Brian (Peggy Grant), Edward Everett Horton (Bensinger), Walter Catlett (Murphy), George E. Stone (Earl Williams), Mae Clarke (Molly), Slim Summerville (Pincus), Matt Moore (Kruger), Frank McHugh (McCue). Prod.: Howard Hughes per The Caddo Company, Inc. ■ DCP. D.: 101'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Academy Film Archive ■ Restaurato nel 2016 in 4K da Academy Film Archive e The Film Foundation, finanziato da George Lucas Family Foundation, a partire da una copia safety composite 35mm ed elementi sonori su disco provenienti da Academy Film Archive (Howard Hughes Collection). Questo restauro ricostruisce la copia del film uscita in America e mai più circolata per decenni. Le copie visibili in precedenza

provenivano da versioni internazionali. Rispetto a queste la versione americana contiene un montaggio più sofisticato di immagini e suoni, un dialogo alternativo e una differente composizione delle scene. Alcuni degli elementi utilizzati provengono da The Howard Hughes Corporation, the University of Nevada, Las Vegas College of Fine Arts, Department of Film and its Howard Hughes Collection at the Academy Film Archive / Restored in 2016 in 4K by the Academy Film Archive and The Film Foundation Restoration with funding provided by George Lucas Family Foundation, from a 35mm safety composite print and sound on disc elements from the Academy Film Archive's (Howard Hughes Collection). This restoration represents the American domestic release, which has not been seen in decades. Previously circulating copies originate from an international version. When compared to these copies, the American release contains more sophisticated editing of picture and sound, alternate dialogue and different scene composition. Elements for this restoration provided by The Howard Hughes Corporation, the University of Nevada, Las Vegas College of Fine Arts, Department of Film and its Howard Hughes Collection at the Academy Film Archive.

“Giornalisti. Spiano dai buchi della serratura. Corrono dietro alle autopompe come branchi di cani. Svegliano la gente nel cuore della notte per chiedergli cosa pensa di Mussolini. E tutto perché? Perché un milione di impiegate e di mogli di tramvieri sappiano quel che succede in giro. Non ho bisogno che nessuno mi insegni che cos'è un giornalista. Lo sono stato per quindici anni”. Nel solo 1931 a Hollywood viene prodotta una buona trentina di film d'ambiente giornalistico, o nei quali almeno s'affacci un reporter o uno scorcio di redazione. Alcuni assai notevoli, da *Platinum Blonde* di Frank Capra a *Five Star Final* di Mervin LeRoy a *Scandal Sheet* di John Cromwell. Il genere è dunque tra i più collaudati. Ma non c'è gara.

È *The Front Page*, primo approdo allo schermo della commedia di Ben Hecht e Charles MacArthur (1928), il luogo in cui si fonda la mitologia dello sporco mestiere, se ne stabilisce il canone iconografico e (a)morale: tavolo da poker, nuvole di fumo, cappelli malconci, telefoni roventi, cinismo sovrano che non s'arresta di fronte a nulla, tanto meno alla morte, e quel disprezzo per la professione associato a un forsennato attaccamento, secondo lo standard della relazione sentimentale morbosa. Milestone, uscito trionfatore dalle trincee di *All'Ovest niente di nuovo*, affronta la trincea d'una sala stampa di tribunale con armi non troppo diverse, brevi carrellate che s'insinuano o prendono le distanze dal gruppo di cronisti in attesa di sentenza; la carrellata si fa circolare, frenetica, quando Pat O'Brien, reporter in fuga matrimoniale, viene assediato da Adolphe Menjou, suo direttore e maestro di menzogna. Se anche il nostro cuore appartiene al Walter Burns di Cary Grant e alla Hildy Johnson di Rosalind Russell nella splendida rilettura hawksiana (*His Girl Friday*, 1940), se magari ci piace il turbine angoscioso in cui Wilder sprofonda la sua strana coppia Matthau-Lemmon nel terzo e omonimo remake (1974), intatto resta il valore fondativo di questa prima volta, dove i protagonisti hanno briglia più corta e a dominare è il coro dei cronisti, irresistibili iene dattilografiche, il loro teatro di parole e parolacce che tracimano una sull'altra, la scostumata libertà delle loro allusioni sessuali pre-Hays, l'ironia pungente sulle isterie anticomuniste. Perché saranno cini e linguacciuti, ma se non ci fossero loro chi difenderebbe la democrazia? *The Front Page* è una favola americana (con happy ending indecidibile). Ma ci ritroviamo a pensare che nella vita ci sarebbe piaciuto conoscerne qualcuno, di giornalisti così.

Paola Cristalli

“Journalists. Peeking through keyholes, running after fire engines like dogs, waking people in the middle of the night

to ask them what they think of Mussolini. A lot of daffy buttinskies running around with holes in their pants holding nickels from office boys. And for what? So hired girls and motormen's wives know what's going on. Nobody needs to tell me about a newspaper. I've been a newspaperman for fifteen years". In 1931 alone, Hollywood produced roughly thirty journalism-related movies or films with at least a reporter or the glimpse of a newsroom. Some were remarkable, like Frank Capra's masterpiece *Platinum Blonde*, Mervin LeRoy's *Five Star Final* and John Cromwell's *Scandal Sheet*. Newspaper movie was already one of the best tested genres. But there's no contest. The *Front Page*, the first screen version of Ben Hecht and Charles MacArthur's comedy (1928), is where the legend of the dirty profession started, and the film introduced its iconographic and (a)moral hallmarks: poker tables, clouds of smoke, cheap booze, beaten hats, hot phones; cynicism reigns supreme, stopping at nothing, certainly not at death, and contempt for one's own job is coupled with a frenzied attachment, in accordance with the tenets of morbid love affairs.

After emerging triumphantly from the trenches of *All Quiet on the Western Front*, *Milestone* went head on into the trenches of a court press room with not too different weapons: short tracking shots creep up to or move away from the group of reporters waiting for the sentence; the tracking shot becomes circular and frenetic when Pat O'Brien, the reporter about to leave to get married and become a New York advertising man, is besieged by Adolphe Menjou, editor-in-chief and most experienced liar. Though our heart may belong forever to Cary Grant's Walter Burns and Rosalind Russell's Hildy Johnson in *Hawks's splendid reinterpretation* (*His Girl Friday*, 1940), or we may enjoy the agonizing whirlwind Wilder throws the odd couple of *Matthau-Lemmon* into in the third remake (1974), the original value of this first version remains intact. The main characters are more tightly reined and

the crowd of reporters dominates, those irresistible typing dogs, overlapping one another in their theater of words and profanity, the crude freedom of their pre-Hays sexual innuendoes, and their biting humor about anti-communist hysteria. They may be cynical bigmouths, but if it weren't for them who would defend democracy? The *Front Page* is an American fairy-tale (with an undecidable happy ending), but we can't help thinking that we would have liked to have known reporters like that, at least once in a lifetime.

Paola Cristalli

THE PINK GUARDS ON PARADE

Germania-GB, 1934

Regia: Oscar Fischinger

■ Prod.: Gasparcolor Ltd, W.S. Crawford Ltd ■ DCP. D.: 3'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Gosfilmofond

MELUKA GAAR FREMI!

Danimarca-Germania, 1934-35 (?)

Regia: Oscar Fischinger

■ Prod.: Dansk Reklame Bureau ■ DCP. D.: 2'. Col. Versione danese / Danish version ■ Da: Gosfilmofond

TANZ DER FARBEN

Germania, 1939 Regia: Hans Fischinger

■ Prod.: Hans Fischinger (Alzenau) ■ DCP. D.: 6'. Col. Versione tedesca / German version ■ Da: Gosfilmofond per concessione di Stefan Fischinger

I film di Oskar Fischinger ottennero subito una popolarità che per il cinema astratto era impensabile. Fischinger mirava proprio all'accessibilità, e quindi le immagini astratte erano sempre accompagnate da musiche

'comprensibili': jazz o celebri classici. Fin dagli anni Trenta, le suite a colori di Fischinger sono state oggetto di ampia diffusione e di attento studio. Eppure ci mancano ancora versioni 'certe' di alcuni suoi film e non possediamo un elenco esauriente di tutte le animazioni pubblicitarie create negli anni Trenta.

Uno dei nuclei del Gosfilmofond è l'ex collezione del Reichsfilmarchiv. Varie copie di film di Fischinger girati nel magnifico Gasparcolor sono state recentemente individuate negli archivi russi. Alcune di esse erano state identificate decine di anni fa, ma nessuno si era preso la briga di confrontare le copie con quelle europee e americane. *Quadrate* (1934) è forse il film più raro. Ne sopravvivono solo pochi frammenti nella collezione Fischinger del Centre for Visual Music. Pura astrazione, l'opera fu messa al bando dalla Reichsfilmkammer. Forse rimase perfino incompiuta: l'assenza di una colonna sonora nei frammenti esistenti suffraga l'ipotesi. Ma la copia del Gosfilmofond, per quanto parziale, è sincronizzata con l'ouverture di *Die lustigen Weiber von Windsor* di Otto Nicolai (l'anno dopo Fischinger la userà per *Komposition in Blau*)...

The Pink Guards on Parade (1934) è una pubblicità per il dentifricio rosa Euthymol della Parke-Davis. Qui la parola chiave è 'rosa': questo piccolo film doveva essere a colori. Fischinger si divertì a padroneggiare l'animazione di oggetti e a ottenere un effetto stereoscopico su uno schermo piatto. Vera opera internazionale, *Pink Guards* fu girato a Berlino con pellicola Gevaert ricevuta dal Belgio e le copie furono realizzate a Londra, nuova sede della Gasparcolor. Vari elementi (colonna sonora, bobine di negativo, prove colore) sono conservati in diversi archivi, e ci sono stati due riusciti tentativi di ricostruzione compiuti rispettivamente da William Moritz nel 2001 e da Andrea Krämer nel 2014. Ma solo oggi possiamo contare su una vera copia Gasparcolor. Inoltre il materia-

le differisce leggermente dalle versioni ricostruite: per gli studiosi e gli specialisti del restauro c'è ancora da lavorare. Di *Meluka gaar frem!* non si sa praticamente niente, a parte il fatto che nel 1934-35 Fischinger stava lavorando ad alcuni cortometraggi pubblicitari, e uno di questi riguardava le sigarette Meluka. Il film fu probabilmente commissionato dal Danske Reklame Bureau. È un'altra piccola variazione sul tema del battaglione delle sigarette in marcia e riecheggia le innovazioni messe a punto per il celebre *Muratti Greift Ein*. Saranno necessarie ulteriori ricerche, ma nel frattempo possiamo goderci un'opera completamente sconosciuta del grande regista.

Tanz der Farben (1939) non è affatto un film perduto. Creato da Hans Fischinger, fratello minore di Oskar, è considerato l'ultimo film astratto realizzato nel Terzo Reich. Ed è un degno canto del cigno. Oskar stava sperimentando con i volumi e i materiali, e i suoi film erano dominati dalla componente grafica. Hans preferiva le linee sottili e gli angoli acuti, con l'effetto di produrre un movimento più brusco e nervoso, una 'resistenza allo spazio'. *Tanz der Farben* assomiglia in effetti a un universo non figurativo governato da leggi in costante cambiamento. La copia del Gosfilmofond è singolare, perché di fatto riunisce tre copie che differiscono tra loro: Hans Fischinger stava sperimentando varie soluzioni cromatiche per la stessa sequenza musicale.

Peter Bagrov

Oskar Fischinger's works have gained popularity at once – popularity incredible for abstract cinema. And one of his goals indeed was – accessibility. So abstract images were always accompanied by 'comprehensible' music: jazz or popular classics. Since the 1930s Fischinger's colour suites have been screened widely and researched thoroughly. And yet, we are still lacking 'definite' versions of some of his films, we do not have a complete and accurate list of all the animated commercials he made in the 1930s.

One of the cores of Gosfilmofond is the former collection of the Reichsfilmarchiv. Several Fischinger prints filmed in beautiful Gasparcolor have been recently located in the Russian archive – some of them have been identified decades ago, but nobody cared to compare prints with those existing in Europe and the U.S. Quadrate (1934) may be the rarest of them. Only small portions survive in the Fischinger collection of the Centre for Visual Music. A pure abstraction, the film was banned by the Reichsfilmkammer. It may even be that Fischinger never finished this work – a lack of soundtrack in the existing fragments supports this hypothesis. But the Gosfilmofond print, albeit fragmentary, is synchronized with Otto Nicolai's overture to Die lustigen Weiber von Windsor (a year later Fischinger will use it for Komposition in Blau)...

The Pink Guards on Parade (1934) – a commercial for pink Euthymol toothpaste manufactured by Parke-Davis. 'Pink' is the main word here: this little film had to be made in colour. While Fischinger had his fun mastering object animation and reaching a stereoscopic effect on a flat screen. A truly international work, Pink Guards were filmed in Berlin on Gevaert stock received from Belgium, and the prints were made in London, the new headquarters for Gasparcolor. Various elements (soundtrack, reels of negative, colour tests) are known to exist in different archives, and there've been two successful reconstruction attempts – in 2001 by William Moritz and in 2014 by Andrea Krämer. But only now have we obtained an authentic Gasparcolour print. And the footage slightly differs from the reconstructed versions – so there is still work to do for scholars and restorers.

Practically nothing is known about Meluka gaar frem! – aside from the fact that in 1934-35 Fischinger was working on several advertising shorts, and one of them was for Meluka cigarettes. This film must have been commissioned by Danske Reklame Bureau. It is another little variation on the theme of marching cigarettes, echoing the discoveries made

for the famous Muratti Greift Ein. More research has to be done, but in the meantime we can enjoy a completely unknown work of the great filmmaker.

Tanz der Farben (1939) is by no means a lost film. Created by Hans Fischinger, Oskar's younger brother, it is considered the last abstract film made in the Third Reich. And it is a worthy swan song. Oskar was experimenting with volume, texture, he tended to have a certain graphical 'dominant' in each film. Hans preferred thin lines, sharp angles – which created an effect of a more rough and tense movement with a 'space resistance'. Tanz der Farben indeed resembles a non-figurative universe living by constantly changing laws. The Gosfilmofond print is quite unique – it is in fact three prints spliced into one, and these prints differ: Hans Fischinger was trying several colour solutions for the same musical sequence.

Peter Bagrov

DIE LETZTE CHANCE

Svizzera, 1945

Regia: Leopold Lindtberg

■ T. it.: *L'ultima speranza*. Scen.: Richard Schweizer, Elizabeth Montagu. F.: Emil Berna. M.: Hermann Haller. Mus.: Robert Blum. Int.: Ewart G. Morrison, John Hoy, Ray Reagan, Luisa Rossi, Giuseppe Galeati, Romano Calò. Prod.: Lazar Wechsler per Praesens Films Zurich ■ DCP. D.: 113'. Bn. Versione inglese, tedesca, italiana e yiddish con sottotitoli inglesi / English, German, Italian and Yiddish version with English subtitles ■ Da: Cinémathèque suisse ■ Restaurato da Cinémathèque suisse e Schweizer Radio und Fernsehen, con il sostegno di Memoriav, presso il laboratorio Hiventy, a partire da un interpositivo nitrato e da un frammento proveniente da un precedente internegativo / Restored by Cinémathèque suisse and Schweizer Radio und Fernsehen with the support of Memoriav at Hiventy laboratory, from a nitrate interpositive and from a fragment of a shot from an earlier internegative



Die letzte Chance

“*Die letzte Chance* merita il suo posto di classico tra i film più importanti del dopoguerra” (Hervé Dumont). Un anno dopo *Marie-Louise*, Leopold Lindtberg firma una nuova opera profondamente umanista sul tema dei profughi di guerra in Svizzera. Decidendo di descrivere la situazione dei rifugiati, la Praesens Film si trovò subito di fronte alle difficoltà poste dal governo federale, che non vedeva di buon occhio un’opera potenzialmente critica nei confronti della linea ufficiale. I rapporti degli autori – specie del regista Leopold Lindtberg e dello sceneggiatore Richard Schweizer – con il teatro zurighese Schauspielhaus, considerato un ‘covo di rifugiati’ con legami comunisti, spinsero il governo a guardare al progetto

con estremo sospetto. In diverse occasioni l’esercito ostacolò la lavorazione del film, vietando l’accesso ai luoghi in cui dovevano svolgersi le riprese e rifiutando di concedere le autorizzazioni. Quando il film fu terminato le autorità fecero di tutto per ritardarne la distribuzione almeno fino a guerra conclusa. Alcuni membri germanofili dell’esercito giunsero perfino a esigere la distruzione del negativo. Per poter distribuire il film i produttori furono costretti ad accettare che una scena fosse accorciata. Eppure la sceneggiatura di Richard Schweizer era frutto di lunghe conversazioni e indagini, anche se, secondo il regista Leopold Lindtberg, “la storia di questo film è una favola innocua se paragonata ai fatti reali. [...] Non è un film desti-

nato a chi ha conosciuto la sventura, ma a tutti gli altri – i fortunati, coloro che sono stati risparmiati – per incoraggiarli a riflettere”.

Die letzte Chance ebbe un’accoglienza eccellente a livello internazionale. Nel 1946 vinse un Grand Prix a Cannes, dove la giuria dell’Unione nazionale degli intellettuali presieduta da Paul Éluard lo insignì del Premio della Pace. Distribuito negli Stati Uniti dalla MGM, vinse un Golden Globe. Georges Sadoul, Henri Langlois e cineasti quali Jean Grémillon, Alberto Lattuada, Luigi Comencini e Alfred Hitchcock hanno tessuto le lodi del film, rigorosa rappresentazione delle vicissitudini della guerra e della persecuzione.

"Die letzte Chance deserves its place as a classic among prominent postwar films" (Hervé Dumont). Coming a year after *Marie-Louise*, it marks a new oeuvre for Leopold Lindtberg: a deeply humanist film on the theme of war refugees in Switzerland.

When it decided to portray the situation of refugees, Praesens Film immediately encountered numerous difficulties with the federal government, which was not really in favour of a work potentially critical of its position. The connections of the filmmakers – director Leopold Lindtberg and screenwriter Richard Schweizer in particular – with the Schauspielhaus, considered to be a 'den of refugees' with communist connections, encouraged the government to regard the project with utmost suspicion. On several occasions the army complicated the shoot, forbidding access to certain planned locations and refusing to grant authorisation to film. Once the film was finished, every effort was made to delay its release, at least until the end of the war. Certain Germanophile members of the military even demanded the destruction of the negative. To obtain its release, the producers had to accept that a scene be shortened. Still, Richard Schweizer's screenplay was the fruit of long conversations and investigations, even if, according to director Leopold Lindtberg: "The story of this film is a harmless fairytale compared to the real facts. [...] It is not a film for those who have known misfortune, but for all the others – the happy, the spared – that it might encourage them to think".

Die letzte Chance met with major international success. It won a Grand Prix at Cannes in 1946, where the jury of the National Union of Intellectuals, presided by Paul Éluard, awarded it the International Peace Award. Distributed by MGM in the United States, it won a Golden Globe. Georges Sadoul and Henri Langlois, and filmmakers Jean Grémillon, Alberto Lattuada, Luigi Comencini and Alfred Hitchcock in particular sang the praises of the film, which rigorously presents the vicissitudes of war and persecution.



Les Portes de la nuit

LES PORTES DE LA NUIT

Francia, 1946 Regia: Marcel Carné

■ T. it.: *Mentre Parigi dorme*. Sog.: dal balletto *Le Rendez-vous* di Jacques Prévert. Scen.: Jacques Prévert. F.: Philippe Agostini. M.: Jean Feyte. Scgf.: Alexandre Trauner. Mus.: Joseph Kosma. Int.: Yves Montand (Diego), Nathalie Nattier (Malou), Pierre Brasseur (Georges), Serge Reggiani (Guy Sénéchal), Julien Carette (Monsieur Quinquina), Mady Berry (Madame Quinquina), Dany Robin (Étiennette), Saturnin Fabre (il signor Sénéchal), Jean Vilar (il clochard / il Destino), Raymond Bussièrès (Raymond Lécuyer). Prod.: Pathé Cinéma ■ DCP. D.: 112'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles

■ Da: Pathé ■ Restaurato da Pathé con il sostegno di CNC - Archives Françaises du Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo originale nitrato, da un duplicato positivo lavander scansionato 4K e da un negativo nitrato con sonoro ottico / Restored by Pathé, with the support of CNC, at L'Immagine

Ritrovata laboratory, from the original nitrate negative, a lavender scanned at 4K and from a nitrate negative with optical soundtrack

Nel 1945 Marcel Carné è all'apice della gloria. *Les Enfants du paradis* è universalmente celebrato come un capolavoro. La Pathé pensa subito a un altro film con l'accoppiata Carné-Prévert. Il soggetto si ispira a *Le Rendez-vous*, un balletto che Prévert ha appena scritto su musiche di Joseph Kosma.

Sfortunatamente, *Les Portes de la nuit* avrà una partenza difficile. Prévert ha scritto il film su misura per la coppia Jean Gabin-Marlene Dietrich. Ma ambedue si sfleranno. Carné sceglie due giovani attori inesperti, Nathalie Nattier e Yves Montand. Le riprese iniziano senza che siano state apportate modifiche alla sceneggiatura. A venticinque anni Montand deve impersonare un ex membro della Resistenza che prima della guerra ha condotto un'esistenza movimentata.

Les Portes de la nuit beneficia di un cast artistico di tutto rispetto, tra cui spicca Alexandre Trauner, che ricostruisce la stazione della metropolitana Barbès-Rochechouart e un intero quartiere parigino negli studios Pathé di Joinville. Carné vuole poter controllare le luci e il movimento in teatro di posa per creare un'atmosfera a metà strada tra sogno e realtà, cosa impossibile con riprese in esterni.

È il febbraio del 1945, Parigi è stata liberata da poco e la popolazione è ancora allo stremo. A ciò si aggiungano i rancori e i non detti nei confronti dei collaborazionisti e dei profittatori. Il tema è ancora caldissimo e Prévert immagina personaggi ambigui come Sénéchal, interpretato con brio da Saturnin Fabre, che dopo essersi arricchito durante l'occupazione continua a sfruttare la miseria dei vicini, e Guy, il figlio collaborazionista, incarnato da Serge Reggiani. Fin dall'inizio capiamo che la storia d'amore finirà male. Accompagnati dalla melodia magnifica e immortale di Joseph Kosma, *Les Feuilles mortes*, scritta appositamente per il film, i personaggi vanno incontro al loro destino. Carné dirige con certissima precisione questo dramma poetico che si riallaccia alla vena di *Le Jour se lève*.

Nelle storie del cinema *Les Portes de la nuit* è finito nel dimenticatoio. Ma a rivederlo oggi le sue qualità artistiche sono evidenti. *Les Portes de la nuit* resta una pietra miliare della collaborazione unica tra Marcel Carné, Jacques Prévert, Alexandre Trauner e Joseph Kosma che fecero risplendere il cinema francese con realismo poetico.

Lenny Borger

In 1945 Marcel Carné was at the height of his glory. Les Enfants du paradis was universally celebrated as a masterpiece. Pathé immediately thought of making another film with the Carné-Prévert duo. The story was based on Le Rendez-vous, a ballet that Prévert had just written based on music by Joseph Kosma.

Unfortunately, Les Portes de la nuit would have a difficult beginning. Prévert

had written the film especially for the pairing of Jean Gabin and Marlene Dietrich. But both backed out. Carné chose two young and inexperienced actors, Nathalie Nattier and Yves Montand. The shooting began without changes having been made to the screenplay. The 25-year-old Montand has to impersonate an ex-Resistance fighter who had led an eventful life prior to the war.

Le Portes de la nuit benefitted from a very respectable crew, among which the name of Alexandre Trauner stands out; he reconstructed the Barbès-Rochechouart metro station and an entire district of Paris in Pathé's Joinville studios. Carné wanted to be able to control light and movement on the sound studio to create an atmosphere halfway between dream and reality, which would have been impossible with exterior shooting.

In February 1945, Paris had only recently been liberated and the population was still worn out. Added to that there was the unspoken resentment towards collaborationists and profiteers. The theme of the film was still red hot and Prévert imagined ambiguous characters like Sénéchal, played with great verve by Saturnin Fabre, who having become rich during the occupation continues to exploit his neighbour's poverty, and Guy, the collaborationist's son played by Serge Reggiani.

From the very start we realise that the love story will end badly. To the accompaniment of Joseph Kosma's magnificent and immortal melody Les Feuilles mortes, which was written expressly for the film, the characters head towards their destiny. Carné directs this poetic drama in the vein of Le Jour se lève with careful precision.

Les Portes de la nuit has been forgotten by the histories of the cinema. But viewed again today, its artistic qualities are evident. Les Portes de la nuit remains a milestone in the unique collaboration between Marcel Carné, Jacques Prévert, Alexandre Trauner and Joseph Kosma which made French cinema shine with poetic realism.

Lenny Borger

QUAI DES ORFÈVRES

Francia, 1947

Regia: Henri-Georges Clouzot

■ T. it.: *Legittima difesa*. Sog.: dal romanzo *Légitime défense* di Stanislas-André Steeman. Scen.: Henri-Georges Clouzot, Jean Ferry. F.: Armand Thirard. M.: Charles Bretonneiche. Scgf.: Max Douy. Mus.: Francis Lopez, Albert Lasry. Int.: Suzy Delair (Jenny Lamour), Louis Jouvet (l'ispettore Antoine), Simone Renant (Dora), Bernard Blier (Maurice Martineau), Claudine Dupuis (Manon), Charles Dullin (Brignon), Jeanne Fusier-Gir (Pâquerette), Pierre Larquey (Emile), Raymond Bussières (Albert). Prod.: Roger De Venloo, Louis Wipf per Majestic Films

■ DCP. D.: 106'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Studio Canal

■ Restaurato in 4K da Studiocanal con il sostegno di CNC - Archives Françaises du Film presso Digimage classic, a partire dal negativo nitrato originale / Restored in 4K by Studiocanal with the support of CNC - Archives Françaises du Film, at Digimage classic, from the original nitrate negative

Dopo la Liberazione, il nome di Henri-Georges Clouzot era stato inserito nella lista nera perché colpevole di avere realizzato un film 'denigratorio' contro la Francia come *Le Corbeau* (1943). Questa ingiusta condanna gli venne confermata nel 1946 con l'interdizione dai set per altri due anni ma un produttore, Tolia Eliacheff, riuscì a far terminare in anticipo l'esilio di Clouzot e gli propose di girare un poliziesco. Il regista si ricordò "di un eccellente romanzo del grande specialista belga Steeman, *Légitime défense*, letto tempo fa e che mi aveva fatto una forte impressione". Già in due occasioni Clouzot aveva adattato le storie di Stanislas-André Steeman (per *Le Dernier des six*, 1941, di Georges Lacombe e per il proprio esordio, *L'Assassin habite au 21*, 1942) e anche stavolta se ne ispirò con libera spregiudicatezza, modificando il punto di vista narrativo, gli ambienti e lo svolgimento finale dell'inchiesta, compresa



Quai des Orfèvres

l'identità del colpevole. Se la sceneggiatura fu scritta in tempi brevissimi con Jean Ferry, lo storyboard che lo stesso Clouzot curò con lo scenografo Max Douy richiese due mesi di lavoro, cui si aggiunge una ricerca di climi e dettagli che il regista volle intraprendere personalmente, trascorrendo settimane con la polizia nel vero Quai des Orfèvres, che, come spazio chiuso e squallido, divenne una delle due dimensioni essenziali del film. L'altra è il sottobosco dei music-hall parigini, dei fotografi e degli impresari. L'indagine poliziesca condotta dall'ispettore aggiunto Antoine, disilluso, povero e claudicante, è pretestuale per tracciare un quadro livido e amaro della Francia del dopoguerra, filmata nei chiaroscuri e nel gelo di una derisoria atmosfera natalizia dove campeggia un'indimenticabile galleria di sanguigna umanità – dalla vittima,

il vizioso impresario Brignon, al pianista geloso Martineau, dalla sensuale e civettuola soubrette Jenny Lamour alla fotografa Dora, personaggio di lesbica connotato eccezionalmente in modo non negativo. Clouzot entrò in sintonia con un mostro sacro come Louis Jouvet, diffidente verso il cinema, e che lodò pubblicamente il suo metodo, mentre non esitò a ricorrere alla violenza fisica – che rientrava anch'essa nel suo 'metodo' – nei confronti di Bernard Blier e Suzy Delair, interprete nel film anche di una canzone maliziosa, *Le Petit Tra-La-La*, che contribuì al successo internazionale del film.

Roberto Chiesi

*After the Liberation, Henri-Georges Clouzot was blacklisted because considered guilty of making a 'derogatory' film about France like *Le Corbeau* (1943).*

*This unfair judgment was confirmed in 1946, and he was forbidden from being on any set for another two years. The producer Tolia Eliacheff, however, managed to bring an early end to Clouzot's ban and proposed he make a crime movie. The director recalled "an excellent novel by the great Belgian pro Steeman, *Légitime défense*, which I read some time ago and it left a deep impression on me". Clouzot had already adapted two stories by Stanislav-André Steeman (for Georges Lacombe's *Le Dernier des six*, 1941, and his debut film *L'Assassin habite au 21*, 1942), and this time too he kept an open mind as he worked, changing the film's narrative point of view, the setting and the final phase of the investigations, including the murderer's identity. Although the screenplay was written quickly with Jean Ferry, the storyboard – developed by Clouzot himself with*

production designer Max Douy – took two months plus research on atmosphere and details that the director undertook personally by spending weeks with police in the real Quai des Orfèvres, which, being the closed and squalid place that it was, became one of the film's two settings. The other was the underworld of Paris music-halls, photographers and impresarios. The police investigation led by disenchanted, poor and lame deputy inspector Antoine is a pretext for painting a lurid and bitter picture of postwar France, shot in the stark contrast and cold of a caustic Christmas atmosphere where an unforgettable crowd of fiery figures hangs about – from the victim, the depraved impresario Brignon, to the jealous pianist Martineau, from the sensual and flirtatious coquette Jenny Lamour to Dora the photographer, a lesbian character who, interestingly, is not depicted negatively. Clouzot worked in great harmony with a godly figure like Louis Jouvet, who was indifferent about film and publicly praised his method, while he did not hesitate to use physical violence – also part of his 'method' – towards Bernard Blier and Suzy Delair, who also sings a playful song in the movie, *Le Petit Tra-La-La*, which contributed to its international success.

Roberto Chiesi

BEAT THE DEVIL

GB-USA-Italia, 1953

Regia: John Huston

■ T. it.: *Il tesoro dell'Africa*. Sog.: dal romanzo omonimo di James Helvick [Claud Cockburn]. Scen.: Truman Capote, John Huston. F.: Oswald Morris. M.: Ralph Kempen. Scgf.: Wilfred Shingleton. Mus.: Franco Mannino. Int.: Humphrey Bogart (Billy Dannreuther), Jennifer Jones (Gwendolen Chelm), Gina Lollobrigida (Maria Dannreuther), Robert Morley (Peterson), Peter Lorre (Julius O'Hara), Edward Underdown (Harry Chelm), Ivor Barnard (maggiore Jack Ross), Marco Tulli (Ravello), Bernard Lee (ispettore Jack

Clayton). Prod.: Santana Pictures, Romulus Films, Rizzoli-Haggiag ■ DCP. D.: 93'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia ■ Restaurato in 4K da Sony Pictures Entertainment in collaborazione con The Film Foundation e il supporto di RT Features e Franco-American Cultural Fund, a partire dal negativo camera 35mm originale e da 35mm fine grain master positive. Restauro dell'immagine realizzato dal laboratorio L'Immagine Ritrovata. Restauro del suono realizzato da Deluxe Media Audio Services / Restored in 4K by Sony Pictures Entertainment in collaboration with The Film Foundation with the support of RT Features and the Franco-American Cultural Fund, from the 35mm original camera negative and a 35mm fine grain master positive. Audio restoration by Deluxe Media Audio Services. Image restoration by L'Immagine Ritrovata laboratory

Bogie in *Beat the Devil*: “Io devo far quattrini, gli ordini tassativi del medico sono che devo far soldi a palate: altrimenti divento nervoso, svogliato e il mio incarnato ne risente”. Alla sesta performance per l'amico Huston, l'attore – anche co-produttore tramite la propria compagnia Santana Pictures – se la gode a caricaturare i propri detective e gangster idealisti. Dalle testimonianze di coloro che lavorano sul set – tra essi, Robert Capa (accompagnato dalla fidanzata Ingrid Bergman), inviato dalla Magnum nell'aprile 1953 a fotografare il set, ove perse a poker con Huston e Bogie l'intero onorario –, un clima da bacchanale goliardico dominava le riprese a Ravello e dintorni. Scrive il giovane sceneggiatore Truman Capote: “Certe scene venivano scritte lì per lì, sul set, poco prima di girare. Gli attori erano completamente disorientati. Le ultime settimane furono costellate di avventure bizzarre in cui erano immancabilmente coinvolti John Huston e Humphrey Bogart, che quasi mi uccisero con i loro bagordi. Mezzi ubriachi di giorno e ubriachi fradici la notte”. Ri-evoca Huston: “Una sera facemmo a



Beat the Devil

braccio di ferro. Solo che si trasformò in un incontro di lotta libera, e Truman mise a terra Bogie! Gli inchiodò le spalle al pavimento e lo tenne lì. Si era trasformato in un pitbull”. Jennifer Jones ricorda: “Insistevvo sempre per sapere cosa sarebbe successo al mio personaggio: moriva sul colpo, si buttava nell'oceano, si prendeva una botta in testa?”. Spiega Huston: “La regola di *Beat the Devil* è che tutti sono lievemente assurdi”. Parla Julie Gibson, unit publicist del film: “Truman aveva quel taglio stravagante, i capelli biondi con la frangetta, e allora Peter Lorre un giorno si presentò con i capelli ossigenati, tagliati e pettinati con la frangia proprio come Truman”. Al furfantello interpretato da Lorre, Capote regala battute come questa: “Gli svizzeri lo fabbricano. Gli italiani lo sprecano. I francesi lo mettono da parte. Gli americani lo venerano. Ma il tempo è un truffatore”. E a Ross (Ivor Barnard), il trucidato in bombetta, Capote fa esclamare: “Donne! Hitler aveva ragione a tenerle al loro posto”. Ancora Capote, sul suo adattamento del romanzo *Beat the Devil*, del romanziere e giornalista britannico Claud Cockburn, alias James Helvick, comunista *blacklisted*: “Invece di un melodramma puro e semplice, pensai che dovesse essere

una specie di satira o parodia dei tanti film con Bogart e Sydney Greenstreet". Le citazioni provengono dal polifonico capitolo sulla tortuosa genesi di *Beat the Devil* nel volume *Truman Capote: A Literary Life at the Movies*, di Tison Pugh, 2014.

Lorenzo Codelli

Bogie in Beat the Devil: "I've got to have money. Doctor's orders are that I have lots of money, otherwise I become dull, listless, and have troubles with my complexion". In his sixth role for his friend Huston, the actor, who was also a co-producer via his company Santana Pictures, has fun caricaturing his earlier roles as a detective or idealistic gangster. According to those who worked on the film – which included Robert Capa, whom Magnum sent, in the company of his lover Ingrid Bergman, in April 1953 to take on-set photographs, and who lost all his wages to Huston and Bogie at poker – a climate of exuberant revelry dominated the shoot in and around Ravello. The young screenwriter Truman Capote recounts that, "Sometimes scenes that were about to be shot were written right on the set. The cast was completely bewildered. The last few weeks have been filled with peculiar adventures, all involving John Huston and Humphrey Bogart, who've nearly killed me with their dissipations. Half-drunk all day and dead-drunk all night". Huston recalls that, "One night there was arm wrestling. It did, in fact, turn into a wrestling match, and Truman took Bogie! He pinned Bogie's shoulders to the floor and held him there. He had pit bulldog in him". Jennifer Jones remembers that, "I always wanted to know where my character was going, whether she was going to drop dead or jump in the ocean or be knocked over the head". Huston explains that, "The formula of Beat the Devil is that everyone is slightly absurd". Julie Gibson, who was the unit publicist on the film, claims that, "Truman had that little crazy hairdo, the bangs, and the blond hair, so Peter Lorre came down with his hair bleached and bangs cut ex-

actly like Truman's". Capote presented the little scoundrel played by Lorre with lines such as: "The Swiss manufacture it. The Italians squander it. The French hoard it. The Americans worship it. But time is a crook". And Capote has the killer in a bowler hat, Ross (Ivor Barnard), exclaim, "Women! Hitler had the right idea – keep them in their place". Of his adaptation of the novel Beat the Devil, by the British journalist and novelist Claud Cockburn (a.k.a. James Helvick), who had been blacklisted as a communist, Capote claims: "I thought that instead of a straight melodrama, it should be a sort of satire or takeoff on all those movies Bogart and Sidney Greenstreet used to make".

All quotes are taken from the chapter on the tortuous origins of Beat the Devil contained in the book by Tison Pugh, Truman Capote: A Literary Life at the Movies, 2014.

Lorenzo Codelli

UGETSU MONOGATARI

Giappone, 1953 Regia: Kenji Mizoguchi

■ T. it.: *I racconti della luna pallida d'agosto*. T. int.: *Ugetsu*. Sog.: da due racconti di Ueda Akinari e dal racconto *Décoré* di Guy de Maupassant. Scen.: Kawaguchi Matsutarō, Yoda Yoshikata. F.: Miyagawa Kazuo. M.: Miyata Mitsui. Scgf.: Ito Kisaku. Mus.: Hayasaka Fumio, Saito Ichiro. Int.: Kinuyo Tanaka (Miyagi), Masayuki Mori (Genjuro), Machiko Kyo (Wasaka), Sakae Ozawa (Tobei), Mitsuko Mito (O-Hama). Prod.: Nagata Masaiki per Daiei ■ DCP. D.: 97'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: The Film Foundation ■ Restaurato in 4K da The Film Foundation e Kadokawa Corporation con il sostegno di Hollywood Foreign Press Association presso il laboratorio Cineric con la consulenza di Masahiro Miyajima e Martin Scorsese, a partire da un master positivo e da un controtipo / *Restored in 4K by The Film Foundation and Kadokawa Corporation with the support*

of Hollywood Foreign Press Association at Cineric laboratory, from a master positive and dupe negative

Tratto da due novelle della raccolta *Racconti di pioggia e di luna* di Ueda Akinari (pubblicata nel 1776), il più celebre film di Mizoguchi si presenta sotto forma di un romanzo d'iniziazione che narra i destini intrecciati o paralleli di quattro personaggi. Le due donne pagheranno con la vita o l'infelicità gli errori dei mariti, permettendo loro di raggiungere la saggezza tramite la perdita delle illusioni. L'opera risplende straordinariamente grazie a tre elementi. In ciascuno dei suoi film, Mizoguchi descrive un aspetto dell'esperienza umana: in questo caso la più universale di tutte, ossia la guerra, di fronte alla quale ogni esistenza si trova fondamentalmente rimessa in causa. La guerra è anche un poderoso rivelatore di caratteri: mette in luce l'ossessione per la gloria e per le apparenze in Tobei, la cupidigia e la sensualità di Genjuro. Infine *Ugetsu monogatari* è l'opera più movimentata di Mizoguchi. È abitata da una tensione, da una frenesia perpetua, e nessun altro film dell'autore comporta così tanti movimenti di macchina. Questa frenesia si placa nelle sequenze fantastiche, in cui Genjuro fa l'esperienza dell'estasi amorosa (sequenze sublimi del bagno e del picnic) e in seguito percepisce l'esistenza di altri universi. Come *Notte senza fine* di Walsh e *Ordet* di Dreyer, *Ugetsu monogatari* vuole descrivere la totalità cosmica del mondo. Il fondo del cuore umano, i misteri del cielo, il visibile e l'invisibile sono il soggetto, smisurato, del film.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Parigi 1992

Based on two of the short stories contained in Ueda Akinari's Tales of Moonlight and Rain (first published in 1776), Mizoguchi's most celebrated film arrives in the form of an initiation story which narrates the intertwined or paral-



Ugetsu monogatari

lel fates of four characters. The two women pay with their lives or their happiness for their husbands' errors, allowing them to achieve wisdom through the shattering of their illusions. The film works wonderfully thanks to three elements. In each of his films Mizoguchi describes an aspect of human experience: in this case the most universal of all, which is to say war, against which all beings are forced to measure themselves. War is also good at revealing character; it exposes both Tobei's obsession with glory and appearances and Genjuro's greed and sensuality. Ultimately, *Ugetsu Monogatari* is the most dynamic of Mizoguchi's films. It is characterised by a tension, a constant excitement, and none of the director's other films has so many camera movements. This excitement calms down only in the fantasy sequences in which Genjuro experiences the ecstasy of love (in the sublime bathing and picnic scenes) and subsequently recognises the existence of other universes. As in Walsh's *Pursued* and Dreyer's *Ordet*, *Ugetsu Monogatari* sets out to describe the world in its cosmic totality. The depths of the human heart, the mysteries of the heavens, the

visible and the invisible: these are the film's boundless subject.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*. Les films, Robert Laffont, Paris 1992

SANTI-VINA

Thailandia, 1954

Regia: 'Marut' (Thavi Na Bangchang)

■ Sog.: Robert G. North. F.: R.D. Pestonji. Scgf.: Urai Sirisombat. Mus.: Nath Tavorabutr. Int.: Poonpan Rangkhavorn (Santi), Rayvadi Sriwilai (Vina). Prod.: Robert G. North e Rak Punyarachun per Far East Film e Hanuman Production ■ DCP. D.: 117'. Col. Versione thailandese con sottotitoli inglesi / Thai version with English subtitles ■ Da: Thailand Film Archive ■ Il materiale originale di questo film era considerato perduto. Nel 2014 dai negativi scena e suono sono stati ritrovati presso il BFI insieme a due copie di noleggio rinvenute presso il China Film Archive e il Gosfilmofond. La scansione 4K e il restauro sono stati realizzati a partire dai negativi camera e colonna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / The

original material of this film was considered lost. In 2014 the original camera and sound negatives were found in the BFI as well as the release print in the China Film Archive and at the Gosfilmofond. A 4K scan and restoration was carried out from the original camera and sound negatives at L'Immagine Ritrovata laboratory

Storia di un legame karmico che unisce tre vite. Santi, un ragazzino di dieci anni povero e cieco vive con il padre. Vina, la sua amica, impietosa tenta di proteggerlo dalle prepotenze di Krai. Il padre di Santi lo manda a vivere dal virtuoso monaco Luang Ta sperando che il bambino impari gli insegnamenti del Buddha e che recuperi la vista attraverso le buone azioni. Santi e Vina, cresciuti, si amano. Ma anche Krai è innamorato di Vina, e chiede ai propri genitori di farle una proposta di matrimonio. La ragazza però decide di fuggire con Santi. I due vengono presi e Santi viene brutalmente picchiato. Il giorno delle nozze tra Vina e Krai, la grotta crolla e Luang Ta sacrifica la propria vita per salvare Santi. Questi recupera miracolosamente la vista ma capisce che la vera felicità è seguire il Buddha.

Santi-Vina è il primo lungometraggio thailandese girato su pellicola a colori 35mm in un'epoca in cui la norma era il formato 16mm, ed è anche il primo a ottenere riconoscimenti a livello internazionale. Nel maggio del 1954 il film partecipa alla prima edizione del festival del Sud-Est asiatico a Tokyo dove vince due Golden Harvest Awards per la fotografia (R.D. Pestonji) e la scenografia (Urai Sirisombat).

Il film riceve inoltre una cinepresa Mitchell 35mm come premio speciale dell'Associazione americana dei produttori per "il film che meglio saprà diffondere la cultura asiatica e migliorare la comprensione dell'Asia da parte dell'Occidente".

Per molto tempo i materiali originali di *Santi-Vina* sono stati creduti perduti. Esisteva solo una copia 16mm di qualità inferiore custodita negli archivi

thailandesi. Nel 2014 è stato trovato al British Film Institute il negativo originale, cui si sono aggiunte le copie di distribuzione rinvenute negli archivi cinematografici cinesi presso il Gosfilmofond.

The story of a karmic triangle which bound three lives together. Santi, a poor 10-year-old blind boy lives with his father. Vina, his friend, takes a pity on him and tries to protect him from the bullying of Krai. Santi's father sends him to stay with Luang Ta, a respectable monk, hoping that Santi will learn the lessons of Buddha. He hopes that Santi can regain his eyesight from the karma reaped by doing good deeds. As grown ups, Santi and Vina have become lovers and Krai feels jealous because he also loves Vina. Krai asks his parents to make a marriage proposal to Vina, but Vina decides to run away with Santi. Eventually, the two are finally caught and Santi is severely beaten. On the day of Vina's marriage with Krai, the cave collapses and Luang Ta sacrifices his life in order to save Santi's. Santi's eyesight is miraculously cured but in the end he realizes that real happiness in life is entering the land of the Buddha.

Santi-Vina is the first Thai feature film shot in color 35mm at a time when films were generally shot in the 16mm format. It is also the first Thai feature film to win international recognition. In May 1954, the film participated in the first edition of the Film Festival in Southeast Asia in Tokyo where it won two Golden Harvest Awards for Best Cinematography (R.D. Pestonji) and Best Art Direction (Urai Sirisombat).

Moreover, the film also received a 35mm Mitchell Camera as a Special AMPP Award from the Association of Motion Picture Producers of America for "the Feature Picture which will Best Disseminate Asian Culture and Increase Understanding of Asia by the West".

For a long time, the original materials of Santi-Vina were considered lost. There was only one 16mm print in inferior condition at the Thai Film Archive. But in

2014, the original negative was discovered at the BFI and the release prints were also found at the China Film Archive and at the Gosfilmofond.

LES SORCIÈRES DE SALEM

Francia-RDT, 1957

Regia: Raymond Rouleau

■ T. it.: *Le vergini di Salem*. Sog.: dalla pièce *Il crogiuolo* di Arthur Miller. Scen., Dial.: Jean-Paul Sartre. F.: Claude Renoir. M.: Marguerite Renoir. Scgf.: René Moulaert. Mus.: Georges Auric. Int.: Yves Montand (John Proctor), Simone Signoret (Elizabeth Proctor), Mylène Demongeot (Abigail), Raymond Rouleau (Danforth), Jean Debucourt (Parris), Françoise Lugagne (Madame Putnam), Alfred Adam (Thomas Putnam), Jeanne Fusier-Gir (Martha Corey), Yves Brainville (Hale), Pierre Larquey (Francis Nurse). Prod.: Raymond Borderie per Films Borderie, C.I.C.C. - Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique, Pathé Cinéma, DEFA - Deutsche Film Aktiengesellschaft (Berlino) ■ DCP. D.:

146'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Pathé ■ Restaurato in 2K da Pathé, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un negativo originale e da un controtipo scansionati in 4K, e da un negativo con sonoro ottico / Restored in 2K by Pathé, at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original camera negative and a duplicate negative scanned at 4K, and an optical negative soundtrack

Les Sorcières de Salem è l'adattamento cinematografico della celebre opera teatrale di Arthur Miller, *Il crogiuolo*, che debuttò a Broadway nel gennaio 1953. Fu rappresentata per la prima volta a Parigi il 16 dicembre 1954 al Théâtre Sarah Bernhardt in un adattamento di Marcel Aymé e con la regia di Raymond Rouleau.

Ispirandosi agli eventi legati al processo per stregoneria che si tenne nel 1692 a Salem, un piccolo villaggio nella colonia puritana del Massachusetts, Miller crea un'allegoria del maccartismo che imperversava nella società americana, specie nel mondo



Les Sorcières de Salem

del cinema hollywoodiano. I Proctor, protagonisti principali, sembrano evocare Julius e Ethel Rosenberg, una coppia di comunisti newyorkesi che era appena stata processata e condannata a morte per spionaggio in favore dell'Unione Sovietica (che furono giustiziati sulla sedia elettrica il 19 giugno 1953, mentre l'opera di Miller era in cartellone a Broadway).

Il progetto di un adattamento francese è portato avanti da Simone Signoret e dal marito Yves Montand. Per questi compagni di strada del Partito comunista francese, che avevano appena partecipato alla campagna internazionale per salvare i Rosenberg, i drammi dei personaggi di Miller e il martirio della coppia vittima del maccartismo coincidevano a dispetto dei tre secoli di distanza che li separavano. Alla fine del 1953 Montand e Signoret ricevono una traduzione letterale di *The Crucible*, di cui aveva parlato loro con entusiasmo l'amico e regista americano John Berry rifugiatisi poco prima in Francia. La coppia si mobilita. Unica condizione: la messinscena deve essere affidata a Raymond Rouleau, attore amatissimo da Jacques Becker e affermato uomo di teatro, noto per il suo rigore e la sua intransigenza. "È stata dura far partire il progetto perché non era facile trovare un produttore per un tema del genere. Riuscimmo comunque a trovarne uno, Raymond Borderie, mentre Montand e io decidemmo di coprodurre investendo i nostri salari nel film" (Simone Signoret). Sceneggiatura e dialoghi vengono affidati a Jean-Paul Sartre, che era la prima scelta di Arthur Miller per l'adattamento teatrale (eppure, Miller giudicherà severamente il taglio marxista di Sartre!).

Dopo la prima uscita in Francia, il film di Rouleau è rimasto invisibile, mai più distribuito in sala.

Lenny Borger

Les Sorcières de Salem is a film adaptation of Arthur Miller's famous play, The Crucible, which was first performed

on Broadway in January 1953. It premiered in Paris on December 16, 1954, at the Théâtre Sarah Bernhardt with an adaptation by Marcel Aymé and directed by Raymond Rouleau.

Inspired by the 1692 witch trials in Salem, a small village in the Puritan colony of Massachusetts, Miller created an allegory of the McCarthyism rampant in American society and especially in Hollywood. The Proctors, the main characters, seem similar to Julius and Ethel Rosenberg, a New York communist couple that had just been to trial and sentenced to death for spying for the USSR (executed on the electric chair on June 19, 1953, while Miller's play was billed on Broadway).

Simone Signoret and her husband Yves Montand advanced plans for a French adaptation. For these fellow travelers of the French communist party who had just participated in the international campaign to save the Rosenbergs, the drama of Miller's characters and the martyrdom of the couple in the name of McCarthyism coincided despite being separated by three centuries. At the end of 1953, Montand and Signoret received a literal translation of The Crucible, of which their friend and American director John Berry – who had recently resettled in France – had spoken enthusiastically. Signoret and Montand got to work. Their only request: the director had to be Raymond Rouleau, one of Jacques Becker's favorite actors and an acclaimed man of theater who was known for being demanding and uncompromising. "It was hard to get the project off the ground because it was not easy to find a producer interested in that kind of story. We managed to find one, though, Raymond Borderie, while Montand and I decided to co-produce it by investing our salaries in the film" (Simone Signoret). The screenplay and dialogues were assigned to Jean-Paul Sartre, who was Miller's first choice for its stage adaptation (despite that, Miller would criticize Sartre's Marxist angle!).

Rouleau's film has remained unseen since its first release in France.

Lenny Borger

DÉJÀ S'ENVOLE LA FLEUR MAIGRE

Belgio, 1960 Regia: Paul Meyer

■ T. it.: *Già vola il fiore magro*. Scen.: Paul Meyer. F.: Freddy Rents. M.: Paul Meyer, Rose Tuytschaver, Roland de Salency. Mus.: Arsène Souffriau. Int.: Domenico Mescolini (Domenico), Valentino Gentili (Valentino), Luigi Favotto (Luigi), Attilio Sanna (Attilio), Dolorès Oscari (Dolorès), Giuseppe Cerqua (Giuseppe), Louis Vander Spieghel. Prod.: Paul Meyer, Maurice Tazsman per Les Films de l'Eglantine ■ DCP. D.: 82'. Bn. Versione francese e italiana con sottotitoli inglesi / French and Italian version with English subtitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Restaurato da Cinémathèque Royale de Belgique a partire dal negativo camera originale / Restored by Cinémathèque Royale de Belgique from the original camera negative

Buñuel incontra Rossellini nel paesaggio del Borinage, annerito dalla polvere delle *charbonnages*, le miniere di carbone, e dei *terrils*, i cumuli di materiali di scarto delle miniere.

Miglior film mai realizzato sulla crudeltà dell'emigrazione, l'eterna bugia dell'"integrazione sociale", il dolore dello sradicamento e la vergogna dello sfruttamento, *Déjà s'envole la fleur maigre* fu girato da quello che sarebbe potuto diventare il migliore regista belga della sua generazione se il sistema gli avesse concesso di continuare a produrre film. Ma Paul Meyer commise l'errore di dire la verità. Aveva iniziato raccontando la tremenda storia di un'operaia costretta ad andare a letto con il padrone nei venti spietati minuti di *Klinkaart* (che nel cattolico Belgio fu ferocemente attaccato). Con *Déjà s'envole la fleur maigre* osò dire la verità sul patto del carbone tra Italia e Belgio, che prevedeva l'invio in Belgio di minatori italiani in cambio del combustibile necessario ad alimentare l'industrializzazione dell'Italia. Il film fu premiato in Italia (al festival di Portofino), padre anti-veneziano del Cine-

ma Ritrovato) ed elogiato a Cannes sia dai “Cahiers du cinéma” che da “Positif” quale opera della grande promessa di un cinema belga altrimenti dormiente, ma Paul Meyer venne emarginato e sostanzialmente escluso dalla produzione cinematografica del suo paese. Questo restauro si propone di rendergli giustizia.

Scolpito con il nero della polvere di carbone e il grigio opprimente del cielo belga, *Déjà s'envole la fleur maigre* usa i corpi, gli accenti e i volti di attori non professionisti per rappresentare le vite (vere e reali come a volte sanno esserlo solo le vite inventate) di un gruppo di ragazzini, figli e figlie di immigrati italiani. Oggi, quando riscopriamo i volti dei ragazzini filmati da Paul Meyer, non possiamo fare a meno di ricordare che non molto tempo fa i rifugiati e i migranti eravamo noi.

Benché negli anni il film abbia assunto una statura mitica, di esso si è conservata solo una copia 35mm. Il restauro (che rientra nel progetto di restauro dell'intera opera di Paul Meyer) si è basato sul negativo camera originale, estremamente rovinato dalle tipiche vicissitudini delle produzioni a bassissimo budget.

Nicola Mazzanti

Buñuel meets Rossellini in the landscape of the Borinage, blackened by the dust of the carbonnages, the coalmines, and of the terrils, the hills created by the waste of the mines.

*The best movie ever made on the cruelty of emigration, the timeless lie of 'social integration', the pains of displacement and the shameless depths of human exploitation is shot by a filmmaker who could and should have become the best Belgian filmmaker of his generation, had the system allowed him to keep producing films. But Paul Meyer made the mistake of telling the truth. First, he had told the terrible story of a worker forced to sleep with her boss in the twenty relentless minutes of Klinkaart (savagely attacked in Catholic Belgium). With *Déjà s'envole la fleur maigre* he dares*



Déjà s'envole la fleur maigre

*to unveil the truth behind the Italo-Belgian Treaty that would send Italian workers to Belgium in exchange for much needed coal to feed the industrialization of Italy. Although *Déjà s'envole la fleur maigre* earned awards in Italy (the Porretta festival, the anti-Venice father of Il Cinema Ritrovato) and was lauded in Cannes by both the “Cahiers du cinéma” and “Positif” as the work of the great new talent of a Belgian cinema otherwise largely dormant, Paul Meyer was ostracized and basically forced out of Belgian film production. This restoration is intended to do him justice.*

*Engraved with the deep black of the coal dust and the oppressive grey of the Belgian sky, *Déjà s'envole la fleur maigre* uses the bodies, the accents and the faces of non-professional actors to bring us the lives (as true and real as only fiction can do) of a group of kids, sons and daughters of Italian immigrants. Today, when we rediscover the faces of the kids filmed by Paul Meyer, we cannot but be reminded that not so long ago, we were the refugees and the migrants.*

*Although over the years the film gained the status of a mythical work, only one 35mm print of *Déjà s'envole la fleur**

maigre survived. The restoration project (which includes the restoration of the body of Paul Meyer's work) was based on the original camera negative, deeply scarred by the mistreatment typical of a very low budget production.

Nicola Mazzanti

GADO GADO

Singapore, 1961 Regia: S. Roomai Noor

■ F.: Tsin Ming Chin, Hsu Chio Ming. M.: P.V. John, Ng Cheng Lia, G. Peterson. Scgf.: Yeo Hai Lip, K. Rajoo. Mus.: Rahim Hamid. Int.: Wahid Satay, Mahmud June, Aman Belon, Siti Tj. Perak. Prod.: Cathay-Keris Films ■ DCP. D.: 37'. Bn. Versione malese con sottotitoli inglesi / Malay version with English subtitles ■ Da: Asian Film Archive (coll. Cathay-Keris Malay Classics) ■ Restaurato in 2K da Asian Film Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia 35mm d'epoca scansionata in 4K / Restored in 2K by Asian Film Archive at L'Immagine Ritrovata laboratory from 35mm vintage print scanned at 4K

Wahid, originario di un piccolo villaggio, viene convinto dalla sua ragazza Rahmah a cercare lavoro in città. Strada facendo incontra uno stuolo di personaggi pittoreschi e finisce invischiato in assurde situazioni lavorative che si concludono sempre in allegria.

Gado Gado fa parte dei novantuno classici superstiti della Cathay-Keris realizzati nell'epoca d'oro del cinema di Singapore, tra gli anni Cinquanta e i primi anni Settanta, e preservati dall'Asian Film Archive. Nel 2014 la collezione è entrata a far parte del programma dell'Unesco 'Memoria del mondo' per l'Asia e la regione del Pacifico, che si propone di tutelare una lista di biblioteche e archivi in pericolo. Il film, che ha una durata di soli trentacinque minuti, è l'unico cortometraggio musicale del catalogo Cathay-Keris.

Wahid, who hails from the village, is persuaded by his girlfriend Rahmah to find a job in the city. He encounters a host of colourful characters along the way and gets caught in absurd job situations that always end in hilarity.

Gado Gado is one of the ninety-one sole-surviving Cathay-Keris Malay classics film titles made during Singapore's Golden Cinema era from the 1950s to early 1970s, and preserved by the Asian Film Archive. In 2014, the collection was inscribed onto the Unesco 'Memory of The World Asia-Pacific Register', a list of endangered library and archive holdings. At thirty-five minutes long, the film is the only musical variety short from the Cathay-Keris catalogue.

IL SORPASSO

Italia, 1962 Regia: Dino Risi

■ T. int.: *The Easy Life*. Scen.: Dino Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari. F.: Alfio Contini. M.: Maurizio Lucidi. Scgf.: Ugo Pericoli. Mus.: Riz Ortolani. Int.: Vittorio Gassman (Bruno Cortona), Jean-Louis Trintignant (Roberto Mariani), Catherine

Spaak (Lilli), Luciana Angiolillo (moglie di Bruno), Claudio Gora (Bibi), Luigi Zerbini (commendatore), Linda Sini (zia Lidia), Corrado Olmi (Alfredo, cugino di Roberto), Nando Angelini (Amedeo), Franca Polesello. Prod.: Mario Cecchi Gori per Fair, Incei, Sincro ■ DCP. D.: 108'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2016 in 4K da Cineteca di Bologna e Istituto Luce - Cinecittà in collaborazione con Surf Film, RTI, Lyon Film e LCJ Productions presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo originale e da un controtipo positivo d'epoca di prima generazione / *Restored in 2016 in 4K by Cineteca di Bologna and Istituto Luce - Cinecittà in collaboration with Surf Film, RTI, Lyon Film and LCJ Productions at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original negative and from a vintage dup positive*

Sul Sorpasso è stato scritto e detto di tutto e si sa quasi tutto. Ma in testa o in coda alle questioni omeriche (chi inventò cosa e quando?), vorrei aggiungere due o tre cose sull'aspetto meno indagato della pellicola di Risi: le Aurelie GT 24. Uso il plurale perché erano due. Una turchese ammaccata (e stuccata alla bell'e meglio) da Gassman nel weekend prima dell'inizio delle riprese, l'altra sul rosa, dal cruscotto totalmente diverso dalla prima, con un piccolo vano per l'autoradio. Se vedete il film con attenzione, le differenze saltano agli occhi, confermandoci che la vettura era 'già' quasi obsoleta.

Era un modello del 1956, un milione e otto all'epoca. Un botto, ci si compravano quattro televisori. Questa spider all'epoca del film non era da riccastro vip pone lancista, ma da vitellone bidonista 'ganassa', da 'bruciabaracche', 'voglio ma non posso'. Una perfetta fanfaronata, come recita il titolo francese: anche la tromba del clacson è doppiata, aggiunta in postproduzione. Al Museo dell'auto di Torino mi hanno spiegato che questa Aurelia a cinque marce simbolizza bene lo sbarco

mancato sul mercato americano: 150 Aurelie dormono in fondo al mare nella pancia dell'Andrea Doria. Il film di Risi e Scola fu invece il prototipo di un road movie diverso, alla *Easy Rider*. Chi ha conosciuto Rodolfo Sonego non può avere dubbi sulla paternità dello spunto, rifiutato da Sordi che in quel periodo aveva sempre e comunque la prima scelta ed era totalmente refrattario all'ipotesi di ammazzare in scena, neppure per il tramite di un'automobile. Sonego (come Zavattini d'altronde) da buon ex morto di fame era visceralmente attaccato alle sue trovate, ine o one che fossero. Non buttava via niente. Qualche mese fa ho trovato in un suo archivio segreto la primissima versione d'un film sugli imbrogli degli annunci matrimoniali fra migranti e ragazze di vita: *Bello, onesto, emigrato Australia...* Il film è del '71, il trattamento del '55, l'anno dell'Aurelia del *Sorpasso*. Con il che, nulla si vuol togliere al film, anzi, la spider di Pininfarina aveva un tergicristallo frangiflutti modellato a imitazione di un motoscafo Riva, *très chic*. Bruno Cortona avrebbe potuto arrivare via mare a Viareggio, Portofino, Saint-Tropez. Invece ci arrivò solo Peppino Di Capri con il suo twist. Nei manifesti dell'epoca, l'Aurelia si vede poco in mezzo a un senso vietato e a una Catherine Spaak. Circolava la convinzione che chi si era comprato una macchina, andava al cinema di meno.

Tatti Sanguineti

Anything and everything have been said about Il Sorpasso, and there is almost nothing that isn't known about it. But before or after Homeric questions (who invented what and when?), I would like to add a thing or two about the least considered aspect of Risi's film: the Aurelia GT 24s. I use the plural because there were two of them. A turquoise one, dented (and repaired as best as they could) by Gassman the weekend before filming began, and a pinkish one with a totally different dashboard and a small compartment for a car radio. If you



Il sorpasso

watch the movie carefully, the differences are striking and confirm that the vehicle was 'already' almost obsolete.

It was a 1956 model and cost 1.8 million lire at the time. A bunch of money, you could have bought four televisions. At the time of the film this spider was not a car for a Richie Rich VIP Lancia lover but an idler swindler braggart, a poser, an 'I want but I can't'. A full on fanfaronade, as alluded to by the movie's French title: even the car's horn was dubbed and added in post-production.

At the Automobile Museum in Turin they explained to me that this five-speed Aurelia symbolizes failure to make it in the United States: 150 Aurelias are lying at the bottom of the ocean in the gut of the SS Andrea Doria. Risi and Scola's film, instead, was the prototype of a different kind of road movie, à la Easy Rider.

Whoever knew Rodolfo Sonego wouldn't have a doubt about where the idea came from, rejected by Sordi who at that time always had first pick and was contrary to the idea of killing someone in a scene, even with a car. True to his penniless past, Sonego (like Zavattini) was viscerally attached to his ideas, whether mega or micro. He never threw away anything. A few months ago in a secret archive of his I found the very first version of a film about deceptive personal ads between emigrants and prostitutes: Bello, onesto, emigrato Australia... The movie is from '71, the treatment from '55, the year of the Aurelia in Il sorpasso. Which is not to take anything away from the film. On the contrary. Pininfarina's spider had a break-water windshield wiper modeled after a Riva speedboat, très chic. Bruno Cortona could have made it by sea to Viareggio, Portofino and all the way to Saint-Tro-

pez. But it would be Peppino Di Capri with his twist who made it there instead. In posters of the time, the Aurelia is hard to see between a wrong way sign and Catherine Spaak. Rumor had it if you bought a car you went to the movies less.
Tatti Sanguineti

LES ABYSSES

Francia, 1963 Regia: Nico Papatakis

■ Scen.: Jean Vauthier. F.: Jean-Michel Boussaguet. M.: Denise de Casabianca, Pascale Laverrière, Edwige Bernard. Mus.: Pierre Barbaud. Int.: Francine Bergé (Michèle), Colette Bergé (Marie-Louise), Pascale de Boysson (Elisabeth Lapeyre), Colette Régis (Gertrude Lapeyre), Paul Bonifas (André Lapeyre), Jean-Louis Le Goff (Philippe), Lise Daubigny (Madeleine). Prod.: Lenox Films ■ DCP. D.: 92'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Gaumont ■ Restaurato nel 2014 in 2K da Gaumont a partire dal negativo 35mm. Masterizzazione dell'immagine a cura di Éclair. Restauro del sonoro a cura di Le Diapason / Restored in 2014 in 2K by Gaumont, from the 35mm negative. Image masterisation by Éclair. Audio restoration by Le Diapason

“Magnifico e strano film dove la ragione è calata nella follia, il paradiso nel più profondo dell'inferno, dove l'amore è dipinto nelle forme dell'odio. [...] Soltanto la violenza del crimine commesso dalle due eroine ci fa misurare l'atrocità del crimine invisibile di cui sono state vittime”, così Simone de Beauvoir su *Les Abysses*, film sulfureo che segnò l'esordio come regista di una personalità inclassificabile quale Nico Papatakis (1918-2010). Di origini greche ed etiopi, si stabilì nel 1939 a Parigi dove frequentò Sartre, Breton, Prévert e Jean Genet, di cui produsse l'unico film, *Un chant d'amour* (1950) e che ritrasse molti anni più tardi in *Les Équilibristes* (1992). Per la sua pièce *Les Bonnes*, Genet si era ispirato a un efferato episodio di cronaca nera



Les Abysses

che aveva attirato anche l'interesse di Lacan e dei surrealisti: l'affaire delle sorelle Papin, due giovani domestiche che a Mans nel 1933 avevano trucidato la padrona e sua figlia. Ma quando Papatakis volle trarne un film, Genet gli rifiutò l'autorizzazione. Il regista coinvolse allora il drammaturgo Jean Vauthier e reinventarono la vicenda (le due sorelle prestano servizio nella casa di campagna di una famiglia di viticoltori di Bordeaux sull'orlo del fallimento, intenzionati a vendere la proprietà e licenziarle), creando un clima allucinato e onirico da teatro dell'assurdo, grazie alla deformazione parossistica di gesti, mimica e parole che esprimono l'energia malata delle due sorelle (impersonate dalle attrici Francine e Colette Bergé, straordinarie), secondo "l'idea surrealista che l'isteria non sia un fenomeno patologico ma un mezzo supremo d'espressione" (René Prédal). I movimenti circolari della macchina da presa accompagnano il crescendo di odio e violenza in una rappresentazione visionaria che esclude ogni manicheismo consolatorio e si ispira a un estremismo provocatorio che ritroveremo in altri film di Papatakis.

Boicottato dai selezionatori del festival di Cannes 1963, *Les Abysses* trovò l'appoggio di André Malraux, allora ministro della cultura, ma suscitò una polemica rovente e fu difeso da Sartre, Simone de Beauvoir, Breton e dallo stesso Genet.

Roberto Chiesi

"A magnificent and strange film in which reason descends into madness, paradise into the depths of hell, and where love is painted with the colours of hate. [...] Only the violence of the crime committed by the two heroines allows us to measure the atrocity of the invisible crime of which they themselves were victims". So wrote Simone de Beauvoir of Les Abysses, a sulphurous film which marked the directorial debut of the unclassifiable Nico Papatakis (1918-2010). Of Greek and Ethiopian origin, in 1939 he settled in Paris where he frequented Sartre, Breton, Prévert and Jean Genet. He produced the latter's only film, Un chant d'amour (1950), and also depicted him many years later in Les Équilibristes (1992). For his play Les Bonnes, Genet was inspired by a brutal news item, which had also

caught the attention of Lacan and the surrealists: the case of the Papin sisters, two young maids who had slaughtered their mistress and her daughter in Mans in 1933. But when Papatakis decided to make a film of it, Genet refused his permission. So the director employed Jean Vauthier and reworked the events; in the film the two sisters work for a family of winemakers in the Bordeaux countryside whose business is failing and who have therefore decided to sell the property and sack their servants. Adopting "the surrealist idea that hysteria is not a pathology but a supreme form of expression" (René Prédal), the words and gestures of the two sisters (here played by the extraordinary Francine and Colette Bergé) are violently distorted, creating an oneiric and hallucinatory tone more typical of the theatre of the absurd. The circular camera movements accompany the increasing hate and violence to producing a visionary depiction of the event, eschewing consolatory Manicheism in favour of the kind of provocative extremism that can also be seen in other films by Papatakis.

Boycotted by the selection committee of the 1963 Cannes Film Festival, Les Abysses gained the support of the Minister of Culture André Malraux, but generated a furious polemic and was defended by Sartre, Simone de Beauvoir, Breton, and Genet himself.

Roberto Chiesi

MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR

Francia-Italia, 1963

Regia: Alain Resnais

■ T. it.: *Muriel, il tempo di un ritorno*. Scen.: Jean Cayrol. F.: Sacha Vierny. M.: Kenout Peltier, Eric Pluet. Scgf.: Jacques Saulnier. Mus.: Hans Werner Henze. Int.: Delphine Seyrig (Hélène), Jean-Pierre Kérien (Alphonse), Nita Klein (Françoise), Jean-Baptiste Thierrée (Bernard), Laurence Badie (Claudie), Claude Sainval (Roland De Smoke), Jean Champion (Ernest), Martine

Vatel (Marie-Dominique), Jean Dasté (l'uomo della capra). Prod.: Argos films, Alpha Productions, Les Films de la Pléiade, Dear Film Produzione ■ DCP, D.: 116'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Argos films ■ Restaurato in 2K da Argos films con il sostegno di CNC – Archives françaises du film presso il laboratorio Éclair, a partire da un negativo originale scansionato in 4K / *Restored in 4K by Argos films with the support of CNC – Archives françaises du film at Éclair laboratory, from the original negative scanned in 4K*

Nella cittadina di Boulogne-sur-Mer, Hélène (Seyrig) si illude di ritrovare il tempo perduto con un ex amante, che però arriva accompagnato dalla nuova fiamma. Il suo figliastro Bernard (Thierry) è ossessionato dal ricordo di Muriel, una ragazza che ha torturato durante la guerra d'Algeria. In anni in cui l'Algeria è il grande rimosso del cinema francese, Resnais e il suo sceneggiatore Jean Cayrol (sopravvissuto ai lager e già autore del testo di *Notte e nebbia*) scelgono una chiave obliqua per trattare il tema, inserendolo come elemento dirompente nelle dinamiche famigliari della borghesia francese di provincia. Il film, ambientato in una città che reca ancora i segni della Seconda guerra mondiale, come molto cinema di Resnais è una riflessione sulla memoria, ma anche sull'irrepresentabilità dell'orrore e della violenza. Lo stile, complesso e sperimentale ma mai gratuito (*"Muriel segna l'avvento della dodecafonia cinematografica"*, scrisse Henri Langlois), si appoggia a un'intensa colonna sonora di Hans Werner Henze e a una smagliante fotografia di Sacha Vierny per costruire un racconto insieme elegiaco e rabbioso, sentimentale e riflessivo, che descrive sottilmente i rapporti tra i personaggi e il peso del passato sulle loro vite. Il giovane protagonista, ribelle frustrato e disadattato, è una sorta di parente dei personaggi della nouvelle vague di Godard e Truffaut, osservato però già con distanza critica. Uno



Muriel ou le temps d'un retour

dei capolavori del regista, premiato col premio speciale della giuria a Venezia e la coppa Volpi a Delphine Seyrig.

Emiliano Morreale

In the town of Boulogne-sur-Mer, Hélène (Seyrig) believes she will recover lost time with a former lover, who, instead, arrives with a new flame. Her stepson Bernard (Thierry) is obsessed with the memory of Muriel, a girl he tortured during the Algerian war. At a time when Algeria was not mentioned in French film, Resnais and screenwriter Jean Cayrol (a concentration camp survivor and author of Night and Fog) brought the subject to the screen indirectly as the source of disruption to family dynamics in provincial bourgeois France. Set in a town still marked by the Second World War, the film, like much of Resnais's work, elaborates on memory but also the unrepresentability of horror and violence. Its style is complex, experimental but never gratuitous ("Muriel marks the advent of twelve-tone cinema", wrote Henri Langlois). With Hans Werner Henze's intense soundtrack and Sacha Vierny's dazzling photography,

it is an elegiac, angry, sentimental and meditative story that subtly describes the relationships between the characters and the weight of the past on their lives. The young protagonist, a frustrated and alienated rebel, is akin to Godard's and Truffaut's New Wave characters but is observed at a critical distance. One of the director's masterpieces, it won the Special Jury Prize at Venice and Delphine Seyrig the Volpi Cup.

Emiliano Morreale

I PUGNI IN TASCA

Italia, 1965 Regia: Marco Bellocchio

■ T. int.: *Fists in the Pocket*. Sog., Scen.: Marco Bellocchio. F.: Alberto Marrama. M.: Aurelio Mangiarotti [Silvano Agosti]. Scgf.: Rosa Sala. Mus.: Ennio Morricone. Int.: Lou Castel (Ale), Paola Pitagora (Giulia), Marino Masè (Augusto), Liliana Gerace (la madre), Pierluigi Troglio (Leone), Jeannie Mac Neil (Lucia), Irene Agnelli (Bruna), Celestina Bellocchio (ragazza alla festa), Stefania Troglio (cameriera), Mauro Martini (bambino). Prod.: Enzo Doria per Doria



I pugni in tasca

Cinematografica ■ DCP. D.: 107'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con il sostegno di Giorgio Armani / *Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory with the support of Giorgio Armani*

Marco Bellocchio, quasi certamente, è e sarà un regista di prima, forse primissima grandezza. Pare che abbia soltanto venticinque anni. Ciò che ha saputo fare con *I pugni in tasca* ha perciò del prodigioso. [...] No, nessuno dei critici l'ha capito. Perché tutti lo hanno

preso per un film tragico, mentre è un film non soltanto umoristico, ma francamente comico. [...]

Indicherei tra gli antecedenti del Bellocchio uno scrittore autentico, precocemente scomparso e ancora dimenticato da tutti: Silvio d'Arzo, col suo stupendo racconto *Casa d'altri*. E lo indicherei non soltanto perché d'Arzo è piacentino come il Bellocchio, non soltanto perché il paesaggio invernale e appenninico è lo stesso nel racconto e nel film, ma perché, in fondo, anche le sue ispirazioni non sono lontane – sebbene veramente tragica quella del d'Arzo e comica, come abbiamo detto, quella del Bellocchio.

In che consiste tale ispirazione? È forse troppo semplice indicarla come un 'desiderio fisiologico di finire'. [...] Intanto, però, qualcuno sarebbe autorizzato a domandarmi: "E come mai può essere comico un film con un'ispirazione così spaventosa?". E invece si può. Dopo tanti e tanti anni che una quantità di registi italiani insistono a girare film i cui protagonisti sono alienati, strani, mezzi matti (quante volte, dopo un film di Antonioni o Fellini, ho raccolto dalle labbra di uno qualunque del grosso pubblico, la seguente osservazione: "Insomma, si tratta un po' – come dire? – di un caso di pazzia..."), ecco finalmente tutto un

film dove tutti i personaggi sono matti. Tutti, compreso quello che sembra savio; ma matti da legare, proprio matti da manicomio. Una famiglia onesta, borghese, tradizionale, composta interamente da matti: da matti oggettivamente, clinicamente. E la comicità nasce irresistibile dal fatto che ciascun membro della famiglia, pur avendo in qualche modo consapevolezza della propria pazzia, è talmente fiero della propria dignità borghese che non sospetta mai, neanche per un attimo, che sia necessario un ricovero in manicomio.

Mario Soldati, "Il Giorno",
28 dicembre 1965

Marco Bellocchio is, or will be, almost certainly a great, possibly even very great, director. Apparently, he is only 25. There is therefore something prodigious about what he has managed to achieve with I pugni in tasca. [...] No critic understood it. They all mistook it for a tragic film, when it is actually not just humorous, but downright comic. [...] Among Bellocchio's antecedents I'd like to point to a true writer, who died prematurely and has been forgotten by everyone: Silvio d'Arzo, and his wonderful story Casa d'altri. I point to him not only because, like Bellocchio, d'Arzo comes from Piacenza, nor solely because the story features the same wintery Apennine landscape as the film, but because, underneath it all, both share similar sources of inspiration, albeit truly tragic in the case of d'Arzo and comic, as we have seen, in the case of Bellocchio. What is the source of this inspiration? It is perhaps an oversimplification to characterise it as a 'physiological desire to end'. [...] Someone might ask, "How can a film with such a shocking source of inspiration be comic?". But it can. For years and years, numerous Italian directors have insisted on shooting films with alienated, strange, half-mad protagonists (occasionally I've overheard a member of the general public observing after an Antonioni or Fellini film, "So basically, how should I put it, it's a case of madness..."). Now, finally, here is a film

in which all the characters are mad. All of them, including the one who seemed sane, are truly mad, suitable for institutionalisation. It is an honest, traditional, bourgeois family made up entirely of lunatics: people who are concretely, clinically mad. The comedy arises from the fact that each member of the family, although somewhat aware of their own madness, is so proud of their bourgeois dignity that they never suspect, even for a moment, that they belong in an asylum.

Mario Soldati, "Il Giorno",
28 December 1965

IO LA CONOSCEVO BENE

Italia-Francia-RFT, 1965

Regia: Antonio Pietrangeli

■ T. int.: *I Knew Her Well*. Sog., Scen.: Antonio Pietrangeli, Ruggero Maccari, Ettore Scola. F.: Armando Nannuzzi. M.: Franco Fraticelli. Scgf.: Maurizio Chiari. Mus.: Piero Piccioni. Int.: Stefania Sandrelli (Adriana Astarelli), Nino Manfredi (Cianfanna), Ugo Tognazzi (Gigi Baggini), Robert Hoffmann (Antonio), Jean-Claude Brialy (Dario Marchionni), Joachim Fuchsberger (Fausto), Mario Adorf (Emilio Ricci, 'Bietolone'), Franco Fabrizi (Paganelli), Karin Dor (Barbara), Véronique Vendell (starlette). Prod.: Ultra Film - Sicilia Cinematografica, Les Films du Siècle, Roxy Film ■ DCP. D.: 114'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Criterion ■ Restaurato in 4K da Criterion, Cineteca di Bologna e Titanus a partire dal negativo originale 35mm e da un controtipo interpositivo. La colonna sonora mono è stata rimasterizzata a 24bit a partire dal negativo colonna / Restored in 4K by Criterion, Cineteca di Bologna and Titanus from 35mm original negative and 35mm fine grain positive. Original monaural soundtrack was remastered at 24bit from the soundtrack negative

Nei decenni, è stata più volte notata la modernità narrativa e visiva del film, costruito in una serie di salti temporali arditissimi, con inserti di brevi fla-

shback, e di piani-sequenza al limite del virtuosismo. [...] L'assunzione di questo modello frammentato è anzitutto un elemento di prossimità alla protagonista, di resa del suo tempo e del suo spazio, di avvicinamento grazie anche all'uso dello zoom e degli sguardi in macchina, che un paio di volte servono a introdurre i flashback del passato, ma non solo. Il suo sguardo si sofferma sulla cinepresa, di sfuggita, anche in altri momenti come quando viene presa dalla delusione per il comportamento di uno dei suoi amanti (quello che la fa telefonare alla fidanzata) e soprattutto nell'intensa scena 'sospesa' in cui Adriana è in casa da sola, e guarda fuori dalla finestra mentre sul giradischi suona *Mani bucate* di Sergio Endrigo. Un piano-sequenza di tre minuti, una delle scene più potenti del film e di tutto il cinema italiano dell'epoca, che mostra appieno l'unione di modernità cinematografica e di dialogo con il suo sistema-cinema. In quella scena Stefania Sandrelli guarda in macchina come Anna Karina in *Questa è la mia vita* (1962) di Jean-Luc Godard, e sta proprio guardando *noi*, sta guardando gli spettatori (maschi) della commedia all'italiana.

Insieme all'uso del flashback e del piano-sequenza, il terzo elemento fondante della prospettiva del film (e certo non il meno importante) è l'uso delle canzoni. Il film è praticamente sempre accompagnato dalla musica, talvolta quella originale di Piero Piccioni, ma più spesso canzoni italiane e straniere, per lo più provenienti da fonti sonore in scena: juke-box, orchestre, radioline. La centralità della musica doveva essere ben presente fin dalla concezione del film (il soggetto iniziale si intitolò a un certo punto *Il giradischi*), ma la costruzione a flashback e la presenza delle canzonette fu progressivamente accentuata nelle successive fasi di stesura. L'intero film è costruito in molti momenti in totale simbiosi con la musica. Le canzonette fanno parte del mondo della protago-



Io la conoscevo bene © Fondo Titanus

nista, delle sue illusioni; ma fanno parte anche del corpo del film.

Emiliano Morreale, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Il Castoro, Milano 2011

Over the decades, many have commented on the narrative and visual modernity of the film, constructed on a series of bold time shifts, with its brief flashbacks, and sequence shots bordering on the virtuoso. [...] The choice of this fragmented model is primarily geared to bringing us closer to the main character, giving us a glimpse of her time and her space, getting close to her thanks to the use of the zoom and looking directly at the camera.

It serves, a couple of times, to introduce flashbacks of the past, but not only this. Her gaze briefly lingers, in passing, on the camera also at other times, such as when she is disappointed with the conduct of one of her lovers (the one who makes her call his girlfriend), and especially in the intense 'suspended' scene where Adriana is home alone, and looks out of the window while Sergio Endrigo's Mani bucate plays on the record player. A three-minute sequence shot, one of the most powerful scenes in the film or, indeed, any Italian film at the time, which shows very well the synergy of modern film and dialogue with its cinema system. In this scene, Stefania San-

drelli looks into the camera like Anna Karina in Jean-Luc Godard's Vivre sa vie (1962), and she is really looking at us, looking at the (male) audience of the commedia all'italiana.

In addition to the use of flashbacks and the sequence shot, the third key element in creating the perspective of this film (and certainly not the least important) is the use of songs. The film is almost always accompanied by music, sometimes the original Piero Piccioni score, but more often than not, Italian and foreign songs, mostly from on-screen sound sources: a jukebox, bands or radios. The central role of music must have been part of the original conception of the film (at

one point the title of the storyline was II giradischi [The record player]), but the flashback structure and number of songs slowly grew in subsequent stages of drafting. There are several moments where there is total symbiosis between film and music. The songs are part of the world of the protagonist and her delusions; but they are also part of the body of the film. Emiliano Morreale, Cinema d'autore degli anni Sessanta, *Il Castoro*, Milan 2011

SIGNORE & SIGNORI

Italia-Francia, 1966 Regia: Pietro Germi

■ T. int.: *The Birds, the Bees and the Italians*. Sog.: Pietro Germi, Luciano Vincenzoni. Scen.: Age e Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Pietro Germi. F.: Aiace Parolin. M.: Sergio Montanari. Scgf.: Carlo Egidi. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Virna Lisi (Milena), Gastone Moschin (Osvaldo Bisigato), Nora Ricci (Gilda, sua moglie), Alberto Lionello (Toni Gasparini), Olga Villi (Ippolita Gasparini), Gigi Ballista (Giacinto Castellan), Beba Loncar (Noemi, sua moglie), Franco Fabrizi (Lino Benedetti), Moira Orfei (Giorgia Casellato), Patrizia Valturri (Alda Cristoforoletto). Prod.: Robert Haggiag, Pietro Germi per Dear Film Produzione (Roma), R.P.A. Cinematografica (Roma), Les Films du Siècle (Parigi) ■ DCP. D.: 119'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2016 in 2K da Cineteca di Bologna e Istituto Luce - Cinecittà presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo scena e dal negativo colonna originali scansionati in 4K, resi accessibili dall'avente diritto Dear S.p.A. Un ringraziamento a Luca Bigazzi che ha supervisionato la fase di correzione colore / Restored in 2016 in 2K by Cineteca di Bologna and Istituto Luce - Cinecittà at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original camera and sound negatives made available by the copyright holder Dear S.p.A. Special acknowledgments to Luca Bigazzi for supervising the color correction stage.

Tra i film della trilogia della commedia di costume di Germi, *Signore & signori* è sicuramente il più sottovalutato. A rileggere le critiche dell'epoca si rimane oggi francamente sorpresi nel registrare la sostanziale unanimità negativa di un giudizio che sembra non concedere al film neanche la legittimità dell'aggressività satirica che invece era stata riconosciuta sia a *Divorzio all'italiana* sia a *Sedotta e abbandonata*. Se così reagì la critica, quella più conservatrice, si può immaginare come si comportò la comunità di Treviso dopo essersi vista e rispecchiata nel film. [...]

Si tratta di un film nato e concepito da uno sceneggiatore: così come *Il ferroviere* era un film di Alfredo Giannetti, *Signore & signori* è un film di Luciano Vincenzoni. Entrambi diventarono allo stesso titolo film di Germi, ma a partire da una materia cui la forza di storia e personaggi aveva già conferito una forma compiuta e matura. Gli episodi raccontati nel film si ispirano a fatti reali (di alcuni dei quali fu protagonista lo stesso Vincenzoni), che lo sceneggiatore conosceva perché nato e cresciuto a Treviso. [...] Ma altrettanto decisivo fu, per la fisionomia che il film assunse, un altro contributo, quello di Flaiano, il quale, pur non partecipando direttamente alla sceneggiatura, collaborò in una fase iniziale suggerendo l'idea della struttura che vede alcuni personaggi far parte del coro in un momento del film e diventare protagonisti in un altro. Questa soluzione da un lato conferisce alla rapidità bozzettistica un'architettura drammaturgica e narrativa che supera con una forma inedita di rimandi e legami interni l'aneddotica caratteristica del film a episodi, che in quel periodo conosceva un successo non indifferente; dall'altro fornisce lo sguardo di Germi di una sorta di raggio satirico entro cui sembra ricadere un intero corpo sociale, la totalità di un territorio cittadino con le sue diverse classi, istituzioni, tipi umani che, come dimostrava anche *Sedotta*

e abbandonata, sembrava essere diventata una conseguenza naturale del metodo del suo umorismo.

Da questo punto di vista è come se la commedia di Germi abbia finito per plasmare un soggetto che, da *Divorzio all'italiana* passando per *Sedotta e abbandonata* e infine per *Signore & signori*, era destinato a trasformare un protagonista individuale in uno collettivo. [...]

Signore & signori è uno dei film più politici del regista, nel senso che le autorità e i poteri si configurano con la coerenza di un blocco dominante e inespugnabile, in cui la difesa di un equilibrio sociale provoca una mobilitazione massiccia e solidale di cui l'autore descrive le dinamiche con uno scrupolo quasi ideologico. Quello che nella società arcaica del meridione era un nucleo di valori e credenze che agiva innanzitutto all'interno della cultura e della coscienza degli stessi individui, nel settentrione civilizzato e opulento si identifica in una ristretta cerchia di potenti in grado di manovrare ogni istituzione e ogni potere per aggiustare e reprimere ogni caso 'disdicevole'.

Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini & Castoldi, Milano 1997

Among the films of Germi's comedy of manners trilogy, Signore & signori is undoubtedly the most undervalued. Rereading the criticism of the period today, it is frankly surprising to observe the film's substantially unanimous negative reception, which seems not even to have legitimised the aggressively satirical bite which had previously been conceded to both Divorzio all'italiana and Sedotta e abbandonata. If the critics, the most conservative ones, reacted thus, you can imagine how the community of Treviso behaved after seeing itself mirrored in the film. [...]

It is a film conceived and delivered by a screenwriter. Just as Il ferroviere was a film by Alfredo Giannetti, Signore & signori is a film by Luciano Vincenzoni. They both became films by Germi, but starting from material that had already



assumed a mature and accomplished form thanks to the strength of their narratives and characterisation. The episodes described in the film were inspired by real events (several of which involved Vincenzoni himself), which the screenwriter knew about because he was born and grew up in Treviso. [...] But equally decisive for the shape that the film assumed was the contribution of Flaiano who, while not directly participating in the screenplay, collaborated at an early stage by suggesting the idea of a structure that has certain characters remaining part of the backdrop at one moment and then becoming protagonists the next. On the one hand this solution gives the brief sketches a dramatic and narrative structure that, through the innovative use of links and cross references, transcends the anecdotal nature of the episodic film, which was enjoying considerable success at the time. On the other, it gives Germi's gaze the kind of satirical range that can encompass the whole of a society, the entire territory of a city with its different classes, institutions and human types, which, as Sedotta e abbandonata had also demonstrated, had by now become the natural consequence of Germi's method and approach to humour.

From this point-of-view, it is as if Germi's comedy had altered its subject, beginning with Divorzio all'italiana and passing via Sedotta e abbandonata to Signore & signori, transforming the individual protagonist into a collective. [...] Signore & signori is one of the director's most political films, in the sense that the authorities and the powers-that-be formed a coherent, dominant and unassailable block which defended the social equilibrium through a mass mobilisation whose dynamics the filmmaker describes with almost ideological meticulousness. That which in the archaic Southern society constituted a nucleus of values and beliefs that functioned above all within a culture and the conscience of individuals, in the civilised and opulent North became identified with a restricted circle of powerful people capable of manoeuvring any institution or power

in the interest of resolving or repressing any 'inappropriate' events.

Mario Sesti, Tutto il cinema di Pietro Germi, Baldini & Castoldi, Milan 1997

WHO'S CRAZY?

USA, 1966 Regia: Thomas White

■ Scen.: Thomas White. F.: Bernard Daillencourt. M.: Denise de Casabianca. Mus.: Ornette Coleman. Int.: The Living Theatre. Prod.: Thomas White, Allan Zion
 ■ DCP. D.: 73'. Bn. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Grand Motel Films
 ■ Restaurato nel 2016 da Grand Motel Films in collaborazione con Anthology Film Archives presso Colorlab, Rockville, Maryland / Restored in 2016 by Grand Motel Films in collaboration with Anthology Film Archives at Colorlab in Rockville, Maryland
 Musiche eseguite da The Ornette Coleman Trio: Ornette Coleman (sax), David Izenzon (contrabbasso), Charles Moffett (percussioni). Sadness è cantata da Marianne Faithfull / Original soundtrack performed by The Ornette Coleman Trio with Ornette Coleman (sax,) David Izenzon (bass), and Charles Moffett (drums). Sadness sung by Marianne Faithfull.

È quasi Dalí / *It's almost Dalí* (Salvador Dalí)

Il film fu proiettato al Festival di Cannes nel 1966 ma da allora non è stato più mostrato al pubblico e si credeva fosse andato perduto. (E White non ne girò altri.) In assenza del film, è rimasta famosa la colonna sonora, lo straordinario free jazz di Ornette Coleman e del suo trio. [...]

In *Who's Crazy?*, girato nella campagna belga in un bianco e nero crudo e tetro, i membri del newyorkese Living Theatre (con l'eccezione dei suoi fondatori, Judith Malina e Julian Beck) interpretano i pazienti di un manicomio. L'autobus che li trasporta si gua-

sta e un paziente tenta la fuga. Approfittando del trambusto fuggono anche tutti gli altri eludendo la sorveglianza dei guardiani. Raggiunta una desolata fattoria abbandonata, i pazienti vi si riparano, costruendo nell'isolamento una bizzarra ma autentica vita familiare, situazione che ispira al gruppo del Living Theatre un'ampia gamma di improvvisazioni. [...]

La regia di White è poco strutturata, ma lo scopo è chiaro. Mescolando lo slapstick delle comiche mute con una resa pittorica del paesaggio che coglie l'anelito spirituale del cinema d'arte scandinavo (compresa una perfida e buffa parodia della 'danza macabra' del *Settimo sigillo* di Bergman), il regista fa intendere che la trascendenza delle nuove libertà sarà fisica – una profusione volutamente esagerata di canti e balli affrancatisi da forme e convenzioni familiari, un'imperiosa liberazione del corpo senza la quale non può esserci liberazione dell'anima. *Who's Crazy?* sembra fatto apposta perché gli spettatori si alzino e si lascino andare insieme al film in una sorta di possessione cinematografica, spezzando le limitazioni contemplative della visione e dello schermo per trasformare la sala in un vero teatro nel quale il pubblico frenetico ed esultante si integra con l'azione del Living Theatre. Richard Brody, "The New Yorker", 25 marzo 2016

White si era portato dietro nei vari traslochi una grande scatola di cartone contenente l'unica copia 35mm del film; da ultimo la pellicola era rimasta a lungo in un garage del Connecticut. Il film era considerato perduto dalla Library of Congress e dai pochi esperti di jazz nel cinema che ne avevano sentito parlare. Lo scorso ottobre, dopo la scomparsa di Ornette Coleman, ho rintracciato il regista e – con l'archivista di Anthology, John Klacsmann – ho rinvenuto la malconcia copia 35mm con sottotitoli francesi incorporati risalenti alla proiezione di Cannes.

Vanessa McDonnell



Who's Crazy?

The movie screened at the Cannes Film Festival in 1966, but it hasn't been shown publicly since then and was widely believed to be lost. (Also, White never made another feature). In its absence, the movie was famous for its soundtrack – in particular, for its music score, by the central jazz modernist Ornette Coleman and his trio. [...]

Who's Crazy? was filmed – in raw and bleak black-and-white – in rural Belgium and features members of the New York-based Living Theatre troupe (minus its founders, Judith Malina and Julian Beck), as inmates in a mental institution who are being transported by bus. When the bus breaks down in a lonely place in the wintry countryside, an inmate runs for it. When two guards hustle

to recapture him, the rest of the patients all escape and elude the guards. Making their way to a desolate and abandoned brick farmhouse, the uniformed patients find a way in, take shelter, and construct, in isolation, an antic yet earnest domesticity that summons the Living Theatre troupe's wide and wild range of improvisational inspirations. [...]

White's direction may be loose, but its purpose is clear. As he merges the slapstick of silent comedy with landscape painting of a stark intensity that captures the spiritual striving of the Nordic strain of art cinema (including a wickedly funny parody of the 'dance of death' scene from Ingmar Bergman's The Seventh Seal), he makes clear that the transcendence of the new freedoms will be physical – a calculatedly exaggerated outpouring of song and dance freed from familiar forms and conventions, an urgent liberation of the body without which there's no freeing of the soul. Who's Crazy? seems made to propel viewers out of their seats to exult along with it in a state of cinematic possession, to break the contemplative boundaries of viewership and to break the bounds of the movie screen, in order to turn the movie theatre into an actual theatre in which exultant and frenzied viewers are integrated with the action of the Living Theatre itself. Richard Brody, "The New Yorker", 25 March 2016

White has shuttled a large cardboard box containing the only existing 35mm print of the film between apartments and houses; it most recently settled in for a long wait in his Connecticut garage. The film was considered lost by the Library of Congress and the few jazz-on-film experts who'd heard of it. Last October, after Ornette Coleman's death, I tracked down the director and, with Anthology archivist John Klacsmann, retrieved the battered 35mm print, complete with burned-in French subtitles from its Cannes debut.

Vanessa McDonnell

MCCABE & MRS. MILLER

USA, 1971 Regia: Robert Altman

■ T. it.: *I comparì*. Sog.: dal romanzo McCabe di Edmund Naughton. Scen.: Robert Altman, Brian McKay. F.: Vilmos Zsigmond. M.: Lou Lombardo. Scgf.: Philip Thomas, Al Locatelli. Int.: Warren Beatty (John McCabe), Julie Christie (Constance Miller), René Auberjonois (Sheehan), John Schuck (Smalley), Michael Murphy (Sears), Corey Fischer (Mr. Elliott), Bert Remsen (Bart Coyle), Shelley Duvall (Ida Coyle), William Devane (l'avvocato), Keith Carradine (il cowboy). Prod.: David Foster, Mitchell Brower per David Foster Productions ■ DCP. D.: 120'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Warner Bros e Criterion ■ Restaurato in 4K da Warner Bros. e Criterion, a partire dal negativo camera originale 35mm / *Restored in 4K by Warner Bros. and Criterion, from the original 35mm camera negative*

Quello che John Wayne definì un film "corrotto" era invece la conferma di un autore che stava reinventando il cinema americano, cambiandone radicalmente il modo di raccontare e di dialogare con lo spettatore. A chi guardava ancora il cinema pensando al passato, Altman rispondeva: "Vieni a guardare dalla mia finestra: il modo in cui si vede da lì è il modo in cui io vedo le cose". Era stato evidente per *M.A.S.H.* lo sarà ancor di più per *McCabe & Mrs. Miller*, un western quasi irriconoscibile per chi era abituato a vedervi il cinema americano per eccellenza e che invece si trovò sullo schermo una storia che non aveva niente a che vedere con gli eroi, con i buoni e i cattivi, con il mito e la leggenda. Forte del successo ottenuto con il film sui medici in Corea e dell'interesse di Warren Beatty (che all'inizio aveva pensato a Polanski per portare sullo schermo il romanzo di Edmund Naughton), Altman stravolge completamente storie e personaggi trasformando un pistolero audace, coraggioso e disinvolto in "uno sfortunato imbroglione che si esprime per frasi fatte e prevedibili banalità, [...]" proce-



McCabe & Mrs. Miller

de per tentativi ed errori" (Benayoun). Per scrupolo di verità elimina l'abbigliamento tradizionale dei cowboy (McCabe non porta lo stetson ma una bombetta) e con Vilmos Zsigmond espone il negativo alla luce prima di svilupparlo per distruggere la nitidezza dell'immagine e ottenere quella patina antica e giallognola che avevano le fotografie dell'epoca. E sfrutta le avverse condizioni climatiche per trovare anche nel paesaggio, ora innevato, ora piovoso e fangoso, quel senso di sconfitta e di rinuncia che sarebbe diventata la chiave interpretativa di tutto. Ne uscì un film che non rispettava le regole (dialoghi che si accavallavano, azioni senza spiegazioni, primi piani di comparse filmate come fossero protagonisti), che non si preoccupava delle convenzioni (l'uso dello zoom per stabilire un rapporto più stretto tra il primo piano e lo sfondo) e che aveva tutte le caratteristiche del western per poter meglio demolire la mitologia americana sulle sorti magnifiche e progressive della libera iniziativa.

Paolo Mereghetti

John Wayne called McCabe & Mrs. Miller a "corrupt" film, but in actual fact it is the confirmation of an auteur who was in the process of reinventing American cinema, radically changing its way of narrating stories and communicating with the spectator. To those who were looking at the cinema while thinking of the past, Altman responded, "Come and look out of my window: I see things the way they look from there". This approach was already evident in M.A.S.H. and would be doubly so in McCabe & Mrs. Miller, a western that was almost unrecognisable to those who were used to seeing the genre as the classic American cinema and were now suddenly confronted by a story which had nothing to do with heroes, with goodies and baddies, with myth and legend. Strengthened by the success of his film on army doctors in Korea and by the interest of Warren Beatty (who had originally thought of Polanski to adapt Edmund Naughton's novel for the big screen), Altman completely overturned characters and situations, turning a daring, courageous and confident gunfighter into "an unfortunate cheat

who expresses himself in stock phrases and predictable banalities [...] and who proceeds by trial and error" (Benayoun). In the interests of authenticity, he eliminated the traditional cowboy costume (McCabe wears a bowler hat rather than a stetson) and together with Vilmos Zsigmond exposed the negative to the light before developing it in order to destroy the clarity of the image and obtain the old-fashioned, yellowish tint characteristic of photographs from the era. He took advantage of the adverse weather to imbue the snowy, rainy and muddy landscape with that sense of defeat and surrender which is the key to the whole film. The result was a film that doesn't respect the rules (overlapping dialogue, action without explanation, close-ups of extras shot as if they were protagonists), which doesn't concern itself with conventions (the use of the zoom to establish a close relationship between close-ups and the background) and which displayed all the characteristics of the western only to better demolish the American mythology of the extraordinary and progressive results of free initiative.

Paolo Mereghetti

FAT CITY

USA, 1972 Regia: John Huston

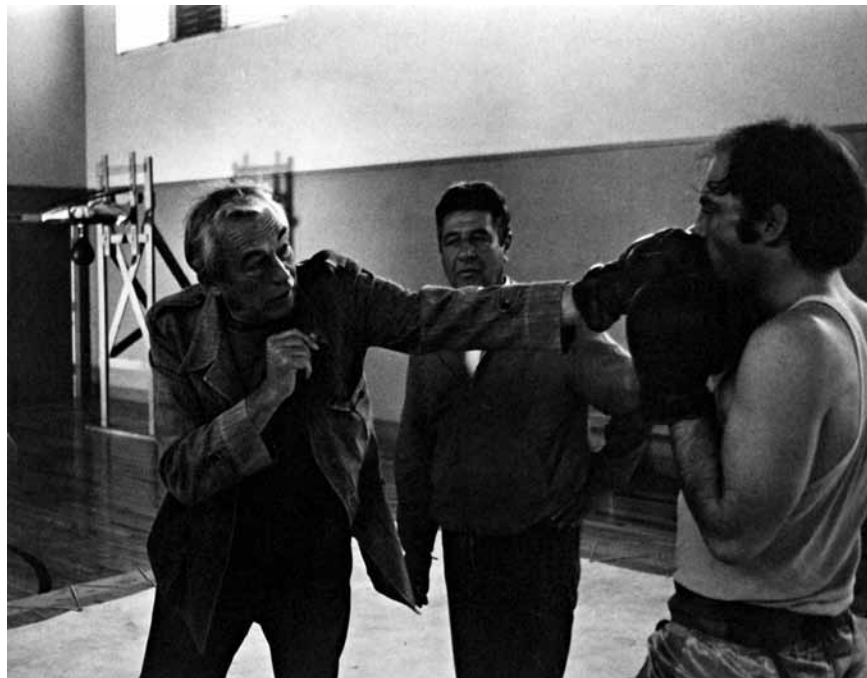
■ T. it.: *Città amara*. Sog.: dal romanzo omonimo di Leonard Gardner. Scen.: Leonard Gardner. F.: Conrad Hall. M.: Walter Thompson. Scgf.: Richard Sylbert. Int.: Stacy Keach (Billy Tully), Jeff Bridges (Ernie Munger), Susan Tyrrell (Oma), Candy Clark (Faye), Nicholas Colasanto (Ruben), Art Aragon (Babe), Curtis Cokes (Earl), Sixto Rodriguez (Lucero), Billy Walker (Wes), Wayne Mahan (Buford). Prod.: Ray Stark per Rastar Productions, Inc. ■ DCP. D.: 100'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia ■ Restaurato in 4K da Sony Pictures Entertainment, a partire dal negativo camera originale 35mm e dal sound master originale 35mm magnetico. Restauro dell'immagine a cura di MTI Film Los Angeles e Cina. Restauro

del suono a cura di Deluxe Audio Media Services. / Restored in 4K by Sony Pictures Entertainment, from the 35mm original camera negative and the 35mm original magnetic sound masters. Image restoration by MTI Film Los Angeles and China. Audio restoration by Deluxe Audio Media Services

Perché *Fat City* fa convergere, a tutte le latitudini, intorno a Huston l'unanimità dei critici? È, intanto, il più documentaristico dei suoi film di fiction. È difficile immaginare un romanzo a monte di questo film che sembra filmato in presa diretta sulla realtà di Stockton City, California: albergucci sordidi, tetri bar, palestre maleodoranti, strade anonime, squallidi mercati di braccianti; persino il sole è senza gloria né gioia sulle vaste coltivazioni di pomodori e cipolle della San Joaquin Valley.

Dopo avere scelto attori ancora poco noti per le parti principali (ma aveva pensato a Brando per la parte di Tully che toccò a Stacy Keach), Huston affida la maggior parte dei ruoli secondari ad abitanti di Stockton e a gente dell'ambiente pugilistico. Lo si potrebbe chiamare un film neorealista, aggiornato attraverso i modi decontratti del giovane cinema degli anni Sessanta, ma con un taglio più libero [...].

Nel raccontare un mondo che conosce bene, per averlo frequentato ai tempi dell'università, quello della piccola boxe, composto soprattutto di perdenti, spinti dalla speranza di uscirne, mentre sono condannati alla routine di incontri spesso truccati in ambienti squallidi, Huston fa qualcosa di più e di diverso da un film sul pugilato: una metafora sul versante buio dell'esistenza che ha per sfondo il risvolto desolato dell'America opulenta (*Fat City* non è soltanto un titolo ironico per antifrasi, ma un'espressione di gergo, diffusa tra la gente della boxe e del jazz: come dire il paradiso in terra, dunque inaccessibile, un'illusione). *Fat City* è una parabola sulla vita come lotta per la



Fat City

sopravvivenza, sulla linea di *La bistecca*, uno dei racconti più belli di Jack London, ma anche come decadimento fisico e morte. [...]

Sorretto da una prosa asciutta il cui lirismo non esclude i momenti di humour sardonico, ma scansa il pittresco e rimanda alle fotografie di Paul Strand e ai quadri di Ben Shahn, *Fat City* [...] narra l'incontro e l'amicizia tra due pugili – l'uno al tramonto, l'altro all'esordio – sullo sfondo di una cittadina americana qualsiasi. Non succede nulla di particolarmente drammatico nel tempo dell'azione oppure, se succede, non viene mostrato direttamente: sono soltanto le traiettorie di due uomini che s'incrociano. Morando Morandini, *John Huston*, Il Castoro, Milano 1995

Why does Fat City unite Huston's critics, whatever latitude they hail from? It is the most documentary-like of any of his fiction films. It is difficult to imagine a novel having inspired the film, which seems to have been shot live in the real streets of Stockton City, California: sor-

did motels, gloomy bars, foul-smelling gyms, anonymous streets, squalid markets frequented by labourers; in the vast tomato and onion plantations of the San Joaquin Valley, even the sunlight seems lacking in joy or glory.

After having chosen little-known actors for the principal roles (although he had initially thought of Brando for the role of Tully, which eventually went to Stacy Keach), Huston gave most of the secondary roles to the inhabitants of Stockton and people from the world of boxing. You could call it a Neorealist film, updated in line with the freer techniques of the new waves of the Sixties, but with an even more liberal approach [...].

The world of small-time boxing, made up mainly of losers driven by the hope of escaping their lot but condemned to a routine of rigged fights in squalid settings, was one that Huston knew well having frequented it while at university. To recount this world, Huston does something greater and different from most boxing films: he makes it a metaphor for the dark side of existence, set against the backdrop of the desolate

by-products of well-to-do America. (Fat City is not only an ironic title, but also a slang expression widely used in jazz and boxing communities; it refers to paradise on earth, which is inaccessible, an illusion). Fat City is a parable about life as a battle for survival, in the tradition of A Piece of Steak, one of Jack London's best short stories, but also about physical decay and death. [...]

The film is supported by a harsh prose whose lyricism does not exclude moments of sardonic humour, but eschews the pictorial while recalling the photographs of Paul Strand or the paintings of Ben Shahn. It tells of the encounter and friendship between two boxers – one at the beginning of his career, the other at the end – in a nondescript and typical American town. Nothing particularly dramatic occurs during the course of the action or, if it does, it is not shown directly. It is merely a film on the intersection between the lives of two men.

Morando Morandini, John Huston,
Il Castoro, Milano 1995

AMARCORD

Italia-Francia, 1973

Regia: Federico Fellini

■ Scen.: Federico Fellini, Tonino Guerra.
F.: Giuseppe Rotunno. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Danilo Donati. Mus.: Nino Rota. Int.: Bruno Zanin (Titta), Pupella Maggio (Miranda), Armando Brancia (Aurelio), Stefano Proietti (Oliva), Giuseppe Ianigro (nonno di Titta), Nandino Orfei (il Patata), Ciccio Ingrassia (Teo), Carla Mora (Gina), Magali Noël (Gradisca), Luigi Rossi (l'avvocato). Prod.: Franco Cristaldi per F.C., P.E.C.F. ■ DCP. D.: 125'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles

■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna
■ Restaurato nel ????? da Cineteca di Bologna con il sostegno di yoox.com e il contributo del Comune di Rimini, in collaborazione con Cristaldifilm e Warner Bros. presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo camera

originale / Restored by Cineteca di Bologna with the support of yoox.com and the support of Comune di Rimini, in collaboration with Cristaldifilm and Warner Bros., from the original camera negative

Fellini, appena superata la soglia dei cinquant'anni, realizza a brevissima distanza due film dedicati alle città della sua vita, Roma e Rimini, che devono essere considerati in coppia. Per entrambi saranno essenziali gli sceneggiatori coi quali Fellini condivide la ricostruzione della memoria, il romano Bernardino Zapponi per *Roma* (1972) e il romagnolo Tonino Guerra per *Amarcord* (1973). *Roma* è forse il più grande tra i suoi film dimenticati, *Amarcord* è tra i suoi film più straordinari, l'ultimo per il quale ebbe il riconoscimento dell'Oscar (prima di quello alla carriera).

Un abisso onirico, secondo Kezich, un film da amare senza ulteriori riserve. E in effetti è uno dei film più amati anche dai cineasti. Woody Allen consiglia di vederlo almeno una volta all'anno, Emir Kusturica fa risalire a questo film la sua folgorazione per il cinema. Vero talento nell'occultare le ragioni profonde delle sue opere, Fellini questa volta non mente: "se si uniscono amare e amaro, core e ricordare, si arriva ad *Amarcord*". Certo, come per *Roma*, il ricordo è il cuore del film, dove Fellini dimostra il suo teorema, che fu anche quello del cinema d'autore italiano: nulla è più vero di ciò che è totalmente ricostruito. Qui la ricostruzione dei ricordi è perfetta, mai così vera: infatti non c'è un solo metro di pellicola girata a Rimini o in Romagna e nessuno dei protagonisti è romagnolo! Forse mai il talento dello scenografo e costumista Danilo Donati è stato così preciso come in *Roma* e in *Amarcord*, procedendo per analogie e assonanze, inseguendo una memoria che è sempre accarezzata eppure mai messa troppo a fuoco, dove l'effetto finale è un distillato di verità ritmato dalla musica di Nino Rota, che lavora,

all'unisono col film, sui motivi dell'ironia e della dolcezza.

Un film che, con poesia, attraversa molti grandi temi, su tutti quello della fragilità della vita, della bellezza, seguendo i ricordi di Titta lungo le quattro stagioni di un anno. Un film sull'Italia, sulla sua scuola nozionistica e inutile, raccontata in maniera buffa e dura, sulla ferocia e la pochezza del fascismo, il ritratto più esatto e inappellabile che il cinema italiano ha saputo dare della sua miserabile, squalida esteriorità. Un film intimo sulla famiglia, sulla disperata e impossibile ricerca della normalità. Sul dolore dell'adolescenza, sui suoi riti, sui suoi piccoli divertimenti. Un film così personale da rappresentare un'adolescenza universale.

Fellini è magistrale nell'ottenere dagli attori il meglio, da Magali Noël (che sostituì all'ultimo Sandra Milo) a Ciccio Ingrassia, da Pupella Maggio a Nando Orfei, alle sue giovani scoperte (Bruno Zanin e Alvaro Vitali), ognuno – rigorosamente – doppiato. Per la parte del Principe (Umberto) cui la Gradisca si concede, Fellini sceglie Marcello Di Folco (poi Marcella), che diventerà presidente della prima associazione transessuale italiana.

Grazie alla collaborazione con Cristaldi Film la Cineteca di Bologna ha potuto recuperare oltre 180 scatole di doppi e tagli del film, una miniera di informazioni su come è stato girato, a partire dai quali Giuseppe Tornatore ha montato un prezioso cortortometraggio. Il restauro, che ha cercato di ritrovare i colori densi e caldi voluti da Fellini, è stato sovrinteso dal direttore della fotografia del film Giuseppe Rotunno e da Gianfranco Angelucci, collaboratore e profondo conoscitore dell'opera di Federico Fellini.

Gian Luca Farinelli

At over fifty, Fellini made two films about the cities of his life, Rome and Rimini. Made in close proximity to one another, the two movies ought to be considered as a pair. The screenwriters



Amarcord

with whom Fellini re-created his past for each film were crucial figures, the Roman Bernardino Zapponi for *Roma* (1972) and Tonino Guerra from *Romagna* for *Amarcord* (1973). *Roma* is probably the greatest of Fellini's forgotten films, while *Amarcord* is one of his most extraordinary works and the last movie he won an Oscar for (before winning the Oscar for lifetime achievement).

An oneiric abyss, according to Tullio Kezich, a film to love without hesitation. In fact, *Amarcord* is one of the movies filmmakers love most. Woody Allen recommends seeing it at least once a year, and Emir Kusturica claims it was his inspiration for making film.

Fellini was truly gifted at hiding the deeper motives of his work, but this time

he concealed nothing. "If you put *amare* (to love) and *amaro* (bitter), *core* (heart) and *ricordare* (to remember) together, you get *Amarcord*". Of course, as with *Roma*, remembering is the film's core. In it, Fellini proves a theorem of his own and of Italian auteur cinema: nothing is truer than what is entirely re-created. In this film, the re-creation of his memory is perfect and could not be truer: in fact, not a single meter of footage was shot in Rimini or even Romagna, and none of the starring actors were from Romagna! Production and costume designer Danilo Donati displayed great talent and accuracy in *Roma* and *Amarcord*, proceeding by analogy and chasing a cherished but hazy memory. Its final effect is a distillation of truth to the beat of Nino

Rota's music, which plays on the themes of irony and sweetness in unison with the film.

A film that poetically treats big themes like the fragility of life and beauty while following Titta's memories across four seasons of one year. A film about Italy and its useless education based on rote memory and repetition, depicted with harsh humor, and about the ferocity and limits of fascism in Italian film's most accurate and definitive portrait of its miserable and squalid externalization. An intimate film about the family and the desperate pursuit of normalcy. About the pain of adolescence, its rites and small delights. A film that is such a personal representation of adolescence as to be universal.

Fellini was a genius at getting actors to do their best, from Magali Noël (who replaced Sandra Milo at the last minute) to Ciccio Ingrassia, from Pupella Maggio to Nando Orfei to his youngest discoveries (Bruno Zanin and Alvaro Vitali), all of them dubbed without exception. For the role of the Prince (Umberto), whom Gradisca yields to, Fellini chose Marcello Di Folco (later Marcella), who would later become the president of the first Italian transsexual association.

With the collaboration of Cristaldi Film, Cineteca di Bologna retrieved over 180 boxes of outtakes and cuts, a treasure trove of information about how the movie was filmed, edited by Giuseppe Tornatore into a wonderful short film. The film's restoration aimed at recovering Fellini's dense, warm colors and was overseen by the film's director of photography Giuseppe Rotunno and Gianfranco Angelucci, one of Fellini's collaborators and an expert of his work.

Gian Luca Farinelli

EMPEROR OF THE NORTH POLE

USA, 1973 Regia: Robert Aldrich

■ T. it.: *L'imperatore del Nord*. Scen.: Christopher Knopf. F.: Joseph F. Biroc. M.: Michael Luciano. Scgf.: Jack Martin Smith. Mus.: Frank De Vol. Int.: Lee Marvin (Numero 1), Ernest Borgnine (Shack), Keith Carradine (Cigaret), Charles Tyner (Cracker), Malcolm Atterbury (Hogger), Harry Caesar (Coaly), Simon Oakland (il poliziotto), Elisha Cook (Gray Cat). Prod.: Stan Hough per Inter-Hemisphere Productions, 20th Century Fox Film Corporation ■ DCP. D.: 118' Col. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox ■ Restaurato nel 2016 in 4K da Twentieth Century Fox / Restored in 2016 in 4K by Twentieth Century Fox

Il titolo originale del film fu leggermente accorciato perché si pensò che incoraggiasse il pubblico ad aspettarsi una narrazione sull'esplorazione



Emperor of the North Pole

dell'Artide, e la 20th Century-Fox temeva di deluderlo. È un Aldrich per eccellenza, pieno di forza e di energia, e come molti altri film del regista – da *Vera Cruz* (1954) a *L'occhio caldo del cielo* (1961) e *Che fine ha fatto Baby Jane?* (1962) – si basa sulla struttura drammatica di un duello, in questo caso tra Numero 1 (Lee Marvin), il più bravo a viaggiare nascosto nei vagoni merci durante la Depressione, e l'ossessivo e sadico capotreno Shack (Ernest Borgnine), anche se qui la sceneggiatura di Christopher Knopf ha aggiunto anche la storia del (fallito) apprendistato di un giovane vagabondo, Cigaret (Keith Carradine), che dovrebbe imparare dall'esperienza del veterano interpretato da Marvin.

Con stile sicuro e misurato, Marvin (che aveva vinto un Oscar per *Cat Ballou*, in assoluto la sua peggiore interpretazione) incarna il classico eroe anti-sistema della Depressione, che a quarant'anni di distanza è qui rappresentata come un'epoca di selvaggia disperazione e affamata brutalità, mentre il nevrotico Borgnine rappresenta quella difesa fanatica e intransigente

dell'ordine pubblico che solitamente maschera l'abuso di potere in nome della proprietà privata.

Sostanzialmente semplice e lineare, da un lato il film mette in luce l'atteggiamento dissidente e ribelle di Aldrich, che prende decisamente le parti del fuorilegge (come sottolineato dalla colonna sonora), e dall'altro lato appare segnato dal tempo nel giudizio severo sul giovane arrogante, irrispettoso e troppo sicuro di sé: una posizione simile a quella assunta all'epoca da Howard Hawks ma abbastanza inaspettata per un regista più giovane come Robert Aldrich, che nel 1973 aveva solo 55 anni.

Miguel Marías

*The original title of the film was slightly shortened because it might have caused audiences to expect a tale about the exploration of the Arctic, and 20th Century-Fox was worried about disappointing them. It is quintessential Robert Aldrich, full of energy and force, and like many of his films – from *Vera Cruz* (1954) to *The Last Sunset* (1961) or *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962) – based on the dramatic structure of a*



1789

duel, in this case between Number 1 (Lee Marvin), the most resourceful illegal rail rider during the Great Depression, and the obsessive, sadistic railway man Shack (Ernest Borgnine), although here the original screenplay by Christopher Knopf has added a complementary tale about a younger hobo, Cigaret (Keith Carradine) who should learn from the experience and knowledge of the veteran played by Marvin. Playing with confidence and restraint, Marvin (who had received an Academy Award for Cat Ballou, by far his worst acting ever), embodies the typical anti-establishment hero of the Great Depression, here depicted (just forty years later) relentlessly as a time of savage desperation and hunger-driven brutality from

the very beginning of the movie, while a quite neurotic Borgnine represents the fanatically strict 'law & order' mentality that usually masks the abuse of power in the name of private property.

Quite linear and spare, it marks Aldrich posture as both dissident and rebellious, clearly taking the outlaw's side (at times over-emphasized by the music), and yet it looks harsh in his judgment of the arrogant, disrespectful and overconfident young bum, a stand close to that of Howard Hawks at the time, which was hardly surprising, but perhaps unexpected from someone more than twenty years his junior like Robert Aldrich, who in 1973 was only 55.

Miguel Marías

1789

Francia, 1974

Regia: Ariane Mnouchkine

■ Sog.: dall'omonimo spettacolo di Ariane Mnouchkine. Scen.: Ariane Mnouchkine. F.: Michel Lebon, Jean-Paul Meurisse, Bernard Zitzermann. M.: Françoise Belloux, Frédérique Mathieu, Françoise Clausse. Mus.: Michel Derouin. Int.: Théâtre du Soleil (Jean-Claude Bourbault, Philippe Caubère, Joséphine Derenne, Nicole Félix, Mario Gonzales, Louba Guertchikoff, Maxime Lombard, René Patignani, Geneviève Rey-Penchenat, Jonathan Sutton). Prod.: Alexandre Mnouchkine, Georges Dancigers per Les Films Ariane ■ DCP. D.: 155'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Bel Air film ■

Restaurato nel 2015 da Bel Air film presso il laboratorio Éclair / Restored in 2015 by Bel Air at Éclair laboratory

Nel film si ritrovano le principali caratteristiche dell'opera teatrale d'origine, più precisamente il simultaneo ricorso a una concezione materialistica della storia (rappresentazione dei conflitti di classe e del duplice aspetto del ruolo storico della borghesia nel 1789) e a forme di spettacolo appartenenti alla tradizione popolare (imbonitori, acrobati e giocolieri, farse, mescolanza di generi e tecniche, specie con l'uso di marionette, danze, appelli al pubblico e oratori circensi...).

Il film è fedele ai tratti essenziali dell'opera, compreso il modo in cui disegna le relazioni tra attori e spettatori. A tale risultato contribuisce il dispositivo scenico proprio di 1789, che già in partenza era concepito in funzione di questa particolarità. Sono le caratteristiche dell'opera originale che permettono al film di non essere teatro filmato. Ci sono persino scene in cui il cinema, esibendo fedelmente la struttura dello spettacolo, ribadisce la forma e la forza delle scene equivalenti dell'opera teatrale, per esempio quando una decina d'attori racconta la presa della Bastiglia agli spettatori riuniti in gruppetti.

Inoltre il film lascia intravedere le quinte e rafforza senza alcun compiacimento gli intenti didattici dell'originale. L'approccio documentario dell'opera si applica quindi tanto al teatro quanto a una spiegazione della Storia presentata tramite uno spettacolo.

In condizioni di lavoro difficili, dato che i capitali necessari furono reperiti solo a partire dalle ultimissime rappresentazioni, gli operatori, i montatori, i fonici e naturalmente Ariane Mnouchkine, realizzano un lavoro estremamente corretto, con errori ridotti al minimo: le prime sequenze partono lentamente, le macchine da presa accennano talvolta al primo piano di un volto, il cui trucco è pensato apposta per esser visto da lontano (ma l'erro-

re non diventa forse un elemento di verità?)... Sono critiche secondarie: 1789-film è una pietra miliare e resta all'80% un'opera cinematografica di grande interesse.

Daniel Sauvaget, "La Revue du cinéma – Image et Son", n. 288-289, ottobre 1974

The film displays the same characteristics as the play on which it is based, which is to say a reliance on a materialist conception of history (the representation of class conflict and the dual nature of the historical role played by the bourgeoisie in 1789) together with the use of traditional, popular forms of entertainment (barkers, acrobats, jugglers, farce and the mixing of genres and techniques, particularly in the use of puppets, dancers, circus announcers and the direct address of the audience...).

The film is faithful to the essential characteristics of the play, including the way in which it establishes a relationship between the actors and spectators. The theatrical staging devices employed are important in this regard and were conceived with this effect in mind. It is these characteristics carried over from the original work which prevent the film from being mere filmed theatre. The film faithfully follows the structure of the play and there are even scenes which replicate the form and effect of their theatrical equivalent; as, for example, when a handful of actors narrates the taking of the Bastille to small groups of spectators. The film also allows us to glimpse backstage and strengthens the didactic intent of the original without a hint of smugness. The documentary approach is thus applied equally to its use of the theatre and to the explanation of History by means of a staged show.

Under difficult working conditions, given that the necessary funds were only obtained in time for the very last performances, the cameramen, editors, sound recordists and, naturally, Ariane Mnouchkine managed to produce an extremely faithful work. Errors are kept to an absolute minimum: the opening

sequences begin slowly; the camera occasionally approaches a face for a close-up, revealing make-up that was only supposed to be seen at a distance (although perhaps here the mistake contributes an element of truth?)... But these are minor criticisms: 1789 is a milestone, and for 80% of the time, remains a film of great interest.

Daniel Sauvaget, "La Revue du cinéma – Image et Son", n. 288-289, October 1974

L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI

Italia, 1978 Regia: Ermanno Olmi

■ T. int.: *The Tree of Wooden Cogs*. Scen., F., M.: Ermanno Olmi. Scgf.: Enrico Tovaglieri. Int.: Luigi Ornaghi (Batisti), Omar Brignoli (Minek), Francesca Moriggi (Batistina), Teresa Brescianini (vedova Runk), Carmelo Silva (don Carlo), Giuseppe Brignoli (nonno Anselmo), Antonio Ferrari (Tuni), Pierangelo Bertoli (Secondo), Lucia Pezzoli (Maddalena), Franco Pilega (Stefano), Mario Brignoli (il padrone). Prod.: G.P.C. (Gruppo Produzione Cinema), RAI, Italnoleggio Cinematografico ■ DCP. D.: 186'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: The Film Foundation e Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con il supporto di The Film Foundation / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory with funding provided by The Film Foundation

La resurrezione della civiltà contadina in tre tempi. Cannes 1976, fuori concorso: *Novecento* di Bernardo Bertolucci, epopea sul fascismo agrario nelle terre emiliane, parlata in inglese. Cannes 1977, Palma d'Oro: *Padre padrone* di Paolo e Vittorio Taviani, apologo contemporaneo sui pastori sardi, parlato in sardo. Cannes 1978, Palma d'Oro: *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi, affresco sui mezzadri bergamaschi di fine Ottocento, par-



L'albero degli zoccoli

lato nel dialetto locale. Sia il film dei Taviani che quello di Olmi sono nati grazie all'innovativa politica produttiva della Rai Tv. Secondo l'illustre critico Morando Morandini, *L'albero degli zoccoli* "è il più grande film italiano degli anni Settanta, e l'unico, forse, in cui si ritrovano i grandi temi virgiliani: *labor, pietas, fatum*". Malgrado la giuria cannense, presieduta da Alan J. Pakula, gli abbia assegnato il massimo alloro all'unanimità – lo conferma il giurato Michel Ciment –, il capolavoro olmiano suscitò polemiche e divisioni. Ad esempio, Alberto Moravia si chiese: "Perché Olmi ha fatto di un animale (il cavallo) il solo personaggio razionale, cioè ribelle, del film? Per la buona e inconscia ragione che, in una situazione bloccata dal cattolicesimo controriformistico, come quella dell'*Albero degli zoccoli*, soltanto gli animali possono essere così razionali da rivoltarsi". Spiega Olmi: "Il padrone, allora, era padrone in senso assoluto. Mia nonna mi raccontò l'episodio del furto dell'albero, capitò esattamente nella cascina dove lei era bambina, a Treviglio. Erano tutti racconti che avevo udito da mia nonna, ma anche dalle

persone che partecipavano ai *filò* [lavori di gruppo eseguiti la sera], le chiacchiere o di stalla o di sottoportico, racconti dove ognuno doveva trovare la propria morale e quindi elaborare la propria cultura". Rispettando alla lettera le memorie famigliari, e rifacendosi inoltre alle emozioni suscitate dalla lettura in giovane età dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni, Olmi ha ricreato minuziosamente esteriorità e interiorità d'un universo scomparso. Il lavoro straordinario di questo *one-man-band*, che controlla luci, costumi, intonazioni, rumori, macchina da presa, natura e tutto quanto il resto, è stato documentato giorno per giorno sul set da Lella Lugli, la sua assistente, tramite un copione-bibbia a molteplici strati.

Lorenzo Codelli

The resurrection of peasant civilisation in three acts. Cannes 1976, out of competition: Bernardo Bertolucci's 1900, an English-language epic on agrarian Fascism in Emilia. Cannes 1977, Palme d'Or: Paolo and Vittorio Taviani's padre padrone, a contemporary parable about Sardinian shepherds, in Sardinian

*dialect. Cannes 1978, Palme d'Or: Ermanno Olmi's L'albero degli zoccoli, a fresco on Bergamo's sharecroppers at the end of the 19th century, in local dialect. Both Olmi's and the Taviani's films were the result of an innovative production strategy implemented by state television, Rai. According to the illustrious critic Morando Morandini, L'albero degli zoccoli "is the greatest Italian film of the Seventies and perhaps the only one to contain Virgil's great themes of labor, pietas and fatum". Despite the fact that the Cannes jury headed by Alan J. Pakula unanimously awarded it the top prize (as juror Michel Ciment later confirmed), Olmi's masterpiece provoked polemic and divided opinion. For example, Alberto Moravia asked "Why did Olmi make an animal [the horse] the only rational, that is to say rebellious, character in the film? For the good and subconscious reason that, in a situation blocked by counter-reformist Catholicism such as the one depicted in L'albero degli zoccoli, only animals can be sufficiently rational to rebel". Olmi explains: "Back then, the boss was a boss in every sense of the word. My grandmother told me about the episode of the theft of the tree, which took place precisely in the farmstead where she grew up, in Treviglio. These were all stories that I had heard from my grandmother, or from people who participated in the *filò* [group work which took place in the evenings]: conversations which took place in the stables or under the porch, stories in which everyone had to find their own moral and thus elaborate their own culture". Respecting his family's memories to the letter whilst drawing on the emotions evoked by his youthful reading of Alessandro Manzoni's I promessi sposi, Olmi recreated in minute detail both the interior and exterior of a universe that no longer existed. The extraordinary work of this one-man band, who checked lighting, costumes, intonation, sound, camera, natural settings, and all the rest, was documented day-by-day on-set by his assistant, Lella Lugli, in a multi-layered script-bible.*

Lorenzo Codelli

CARMEN

Francia-Italia, 1984

Regia: Francesco Rosi

■ Sog.: dall'opera omonima di Georges Bizet su libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, tratto dal racconto di Prosper Mérimée. Scen.: Francesco Rosi, Tonino Guerra. F.: Pasqualino De Santis. M.: Ruggero Mastroianni, Colette Semprun. Scgf.: Enrico Job. Int.: Julia Migenes-Johnson (Carmen), Plácido Domingo (don José), Ruggero Raimondi (torero Escamillo), Faith Esham (Micaëla), Jean-Philippe Lafont (Dancaire), Gérard Garino (Remendado), Susan Daniel (Mercédès), Lilian Watson (Frasquita), François Le Roux (Moralès), John-Paul Bogart (Zuniga). Prod.: Opera Film Produzione, Productions Marcel Dassault (Parigi), Gaumont (Parigi) ■ DCP. D.: 155'. Col. Versione francese / *French version* ■ Da: Gaumont ■ Restaurato da / *Restored by* Gaumont

Dopo aver prodotto *Don Giovanni* (1979) di Losey e *Parsifal* (1982) di Syberberg, Daniel Toscan du Plantier, direttore generale della Gaumont, propose a Francesco Rosi un film dalla *Carmen* di Bizet. Secondo Toscan du Plantier, "il film d'opera non poteva nascere che dal connubio di un'opera e di un cineasta. Dico proprio cineasta in opposizione ai registi di teatro che passano dietro la macchina da presa per i bisogni della causa. [...] Questa idea poneva quindi i propri principi: qualità e verosimiglianza fisica degli attori, dimenticare la scena, pensare per immagini".

Superate alcune iniziali reticenze dovute alla sua scarsa dimestichezza con l'opera lirica, Rosi si appassionò al progetto – "*Carmen* è, secondo me, la più cinematografica delle opere liriche" – scoprendosi in sintonia con Bizet perché "considera l'amore fra un uomo e una donna esattamente come me: l'amore fra due esseri che sono e restano inesorabilmente degli avversari". Volle realizzare "un lavoro d'interpretazione visiva, non solo del

libretto, ma anche della musica", così che "ad ogni nota corrisponda sempre un'immagine precisa che si imponga allo spettatore", grazie alla plasticità e ai cromatismi della fotografia di Pasqualino De Santis.

Dato che Bizet adotta anche il linguaggio della danza, perché aveva capito che "per gli andalusi e i gitani, i gesti e la danza sono mezzi d'espressione privilegiati" (Carmen, del resto, è gitana), Rosi, con l'apporto di Antonio Gades, privilegiò nel film la dimensione coreografica, calandola negli autentici spazi di una Spagna ariosa (le riprese ebbero luogo a Ronda, Carmona e a Siviglia) e nelle reali sonorità della natura. Al direttore d'orchestra Lorin Maazel, il regista chiese di registrare i cantanti separatamente, su bande diverse, così da avere la possibilità durante il mixage di sottolineare e variare alcuni momenti musicali. Uno degli aspetti più originali della *Carmen* di Rosi è la ricchezza di registri: "la libertà con la quale Bizet ha genialmente operato per coniugare questi due aspetti, l'operetta e la tragedia, è ciò che mi ha più affascinato e condotto ad accettare di fare questo film".

Roberto Chiesi

After having produced Losey's Don Giovanni (1979) and Syberberg's Parsifal (1982), the managing director of Gaumont, Daniel Toscan du Plantier, proposed a film version of Bizet's Carmen to Francesco Rosi. According to Toscan du Plantier, "the opera-film could only come about if there was a strong between the cineaste and the chosen opera. And I use the term cineaste to distinguish the operation from that of a theatrical director who steps behind the camera for the sake of the project. [...] This underlying idea established the basic principles of the project: the quality of the actors and their physical suitability for the roles, and the need to forget about the stage and think in images". Once he overcome an initial reticence due to his lack of familiarity with opera, Rosi quickly became enthused by the proj-

ect – "I think that Carmen is the most cinematic of operas". He soon recognised a rapport with Bizet who "conceived of the love between a man and a woman in exactly the same way as I do: a love between two beings who are, and who inevitably remain, adversaries.

He wanted to make "a visual interpretation, not only of the libretto, but also of the music", so that "each note corresponds to a precise image that imposes itself on the spectator" thanks to the plasticity and chromatic scheme of Pasqualino De Santis' cinematography.

Bizet also made use of the medium of dance, since he realised that "for the Andalusians and gypsies, gestures and dance are a privileged form of expression" (and Carmen is a gypsy). So, with the help of Antonio Gades, Rosi privileges choreography, but locates it within the authenticity of natural sounds and the airy Spanish locations (in Ronda, Carmona and Seville). Rosi asked the orchestral director Lorin Maazel to record the singers separately, on different tracks, to retain the possibility of underlining or varying particular moments of the music during the mixing. One of the most original aspects of Rosi's Carmen is the variety of registers: "the liberty with which Bizet operated, mixing 'operetta' and tragedy, is the thing that most fascinated me and convinced me to do the film".

Roberto Chiesi

ADIEU BONAPARTE

Francia-Egitto, 1985

Regia: Youssef Chahine

■ Scen.: Youssef Chahine. F.: Mohsen Nasr. M.: Luc Barnier. Scgf.: Onsi Abou Seif. Mus.: Gabriel Yared. Int.: Michel Piccoli (Caffarelli), Mohsen Mohieddin (Aly), Patrice Chéreau (Bonaparte), Mohsena Tewfik (la madre), Mohamed Atef (Yehia), Christian Patey (Horace), Hoda Sultan (Nefissa). Prod.: Humbert Balsan, Marianne Khoury, Jean-Pierre Mahot per Misr International, Ministère de la culture (Cairo), Lyric International, Ministère de



Carmen

la culture (Francia), Renn Productions (Parigi), TF1 Films Production ■ DCP. D.: 115'. Col. Versione araba e francese con sottotitoli inglesi / *Arabic and French version with English subtitles* ■ Da Cinémathèque française ■ Restaurato da Misr International Films, TF1 Droits Audiovisuels e Cinémathèque française con il supporto di CNC - Archives Françaises du Film, Fonds Culturel Franco-Américain, Archives audiovisuelles de Monaco e Association Youssef Chahine presso i laboratori Éclair e L.E. Diapason studio, a partire dal negativo e dai nastri magnetici sonori / *Restored by Misr International Films, TF1 Droits Audiovisuels and Cinémathèque française with the support of CNC, Fonds Culturel Franco-Américain, Archives audiovisuelles de Monaco e Association Youssef Chahine at Éclair laboratories and at L.E. Diapason studio, from the negative and the sound magnetic tapes*

In questa versione restaurata, *Adieu Bonaparte* torna trentuno anni dopo esser stato presentato nella competizione ufficiale del Festival di Cannes. All'epoca il film aveva ricevuto un'accoglienza tiepida, se non nettamente ostile: alcuni giornalisti reputarono addirittura 'antifrancese' un'impresa che non sarebbe potuta andare in porto senza il sostegno diretto del ministro della Cultura Jack Lang, nel mirino di quasi tutti gli attacchi. In Francia la Storia non si scrive mai a sangue freddo e l'idea che un egiziano osasse confrontarsi con Bonaparte, non ancora Napoleone, poteva solo scatenare la polemica...

Durante la conferenza stampa, Youssef Chahine, Michel Piccoli e Patrice Chéreau avevano dovuto difendere strenuamente un film che non rispettava affatto le regole accademiche del-

la ricostruzione storica. Fu giudicato un'opera confusa e la sua assenza nel palmarès preannunciava l'insuccesso nelle sale, dove fu visto da poco più di 50.000 spettatori. Ma poco importa: l'alleanza franco-egiziana tra Youssef Chahine e il produttore Humbert Balsan era ormai compiuta e sarebbe durata vent'anni.

Sono proprio la sua ricchezza e la sua complessità a fare di *Adieu Bonaparte* un film stranamente contemporaneo. È come se la Storia avesse avallato tutte le intuizioni di Chahine, soprattutto le più pessimiste sul disastro mediorientale, specie dopo le folli speranze suscitate dalla rivoluzione egiziana del 2011.

Mostrando il popolo caiota che si chiede come resistere ai francesi (sotto quale vessillo? in nome di cosa?) Chahine si fa al contempo storico e profeta. Non condanna nessuno, anche se



Adieu Bonaparte

è chiaro che preferisce l'ardente umanesimo del generale Caffarelli al genio pubblicitario di Bonaparte, e moltiplica personaggi e punti di vista, in modo tale che nessuno abbia mai né completamente torto né completamente ragione. È in questa lacerazione interiore, propria di un alessandrino che ha studiato in California, di un intellettuale arabo dalla cultura universale, del più grande cineasta egiziano, libero e cosmopolita, odiato da tutti i poteri e adulato dal popolo, che si annida il genio tutto renoiriano di Chahine. *Adieu Bonaparte* è la sua *Marseillaise*.

Frédéric Bonnaud

Thirty one years after being presented in the official competition of the Cannes Film Festival, Adieu Bonaparte returns in a new restored version. At the

time, the film received a lukewarm, if not downright hostile, reception: several journalists judged the project 'anti-French' and it would not have been completed were it not for the direct support of the Cultural Minister Jack Lang, who was in the line of fire in almost all the attacks. In France, History is never written with a cool head and the idea that an Egyptian dared pit himself against Bonaparte (not yet Napoleon) could only provoke polemic.

During the press conference Youssef Chahine, Michel Piccoli and Patrice Chéreau had to strenuously defend a film that didn't respect the academic rules of historical reconstruction. It was judged a confused work and its absence from the Palme-winners forewarned of its failure at the box-office, where it was seen by little more than 50,000 people. But this

matters little: the French-Egyptian alliance between Youssef Chahine and the producer Humbert Balsan was set, and would last for twenty years.

It is its richness and complexity that makes Adieu Bonaparte a strangely contemporary film. It is as if History had validated all of Chahine's intuitions, especially the most pessimistic ones about disaster in the Middle East, in particular in light of the mad hopes raised by the Egyptian revolution of 2011.

Showing the people of Cairo asking how they should resist the French (under what banner? In the name of what?), Chahine is simultaneously a historian and a prophet. He does not condemn anyone, even if it is clear that he prefers the ardent humanism of General Caffarelli to Bonaparte's genius for publicity, and he multiplies characters and points-of-view

so that none of them is ever completely wrong or completely right. This interior split is typical of an Egyptian who had studied in California, an Arab intellectual possessing a universal culture, who was the greatest Egyptian filmmaker, free and cosmopolitan, hated by the powers-that-be and adored by the people. This is where the Renoir-like genius of Chahine resides. Adieu Bonaparte is his Marseillaise.

Frédéric Bonnaud

VALMONT

GB-Francia-USA, 1989

Regia: Miloš Forman

■ Sog.: dal romanzo *Le relazioni pericolose* di Choderlos de Laclos. Scen.: Jean-Claude Carrière, Miloš Forman. F.: Miroslav Ondříček. M.: Alan Heim, Nena Danevic. Scgf.: Pierre Guffroy. Mus.: Neville Marriner, Christopher Palmer. Int.: Colin Firth (visconte di Valmont), Annette Bening (Madame de Merteuil), Meg Tilly (marchesa di Tourvel), Fairuza Balk (Cécile), Siân Phillips (Madame de Volanges), Jeffrey Jones (Monsieur de Gercourt), Henry Thomas (Danceny), Fabia Drake (Madame de Rosemonde), T.P. McKenna (il barone), Isla Blair (la baronessa). Prod.: Paul Rassam, Michael Hausman, Claude Berri per Renn Productions, Timothy Burrill Productions ■ DCP. D.: 137'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Pathé ■ Restaurato nel 2016 in 4K da Pathé con il supporto di CNC - Archives Françaises du Film presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata, a partire dal negativo originale e da un interpositivo 35mm / *Restored in 2016 in 4K by Pathé with the support of the CNC - Archives Françaises du Film at L'Imagine Ritrovata laboratory, from the original film negative and a 35mm interpositive*

Tra il 1988 e il 1989, arrivarono in sala due film in inglese tratti dalle *Relazioni pericolose*, classico della letteratura libertina del Settecento di Choderlos de Laclos. Il primo, diretto da



Valmont

Stephen Frears e sceneggiato da Christopher Hampton (con John Malkovich, Glenn Close e Michelle Pfeiffer), ebbe maggior fortuna, ed eclissò l'altro, *Valmont*, di Miloš Forman, uscito esattamente un anno dopo. Accolto all'epoca da critiche severe, oggi il film di Forman può invece essere riscoperto come sorprendente film maledetto del suo autore, che veniva dal successo di *Amadeus*. Il classico intrigo erotico, con i diabolici ex amanti, il visconte di Valmont e la marchesa di Merteuil, che si sfidano sul terreno della seduzione utilizzando la giovanissima Cécile, e finiscono vittima dei loro inganni, nelle mani di Forman diventa una sarabanda dal sottotesto malinconico. "Volevo dare spessore ai personaggi. Nelle *Relazioni pericolose* non sempre si sa cosa hanno fatto veramente. Si sa solo quello che scrivono dopo, per vantarsi o per manipolare gli altri. Si ha l'impressione che questi personaggi siano molto umani. Nei rapporti con le altre persone si tende a esagerare alcuni aspetti per sedurre, colpire, suscitare paura o simpatia, come in un gioco. Era questo l'elemento che mi interessava, non la rievocazione di un periodo storico o un'analisi dell'aristocrazia. Non ero convinto da gran parte

delle interpretazioni basate sull'immoralità o su una qualche forma di profezia storica. Sentivo che c'era una verità più profonda, più complessa, che potevo meglio sviluppare in un film" (Miloš Forman). Meno composto e tragico del film gemello, e assai più brioso, *Valmont* è anche un lucidissimo canto d'addio dell'*ancien régime* (il romanzo di Laclos era del 1782). Il merito della riuscita va anche alla ricostruzione d'epoca, ma soprattutto alla sceneggiatura, scritta insieme a Jean-Claude Carrière, e alla coppia di protagonisti, Annette Bening e Colin Firth, probabilmente nelle loro migliori interpretazioni.

Emiliano Morreale

Between 1988 and 1989, two English-language films based on Choderlos de Laclos' classic of 18th century libertine literature Dangerous Liaisons arrived in cinemas. The first, directed by Stephen Frears from a screenplay by Christopher Hampton and starring John Malkovich, Glenn Close and Michelle Pfeiffer, was more successful and eclipsed the second, Miloš Forman's Valmont, which was released exactly one year later. The subject of fierce criticism at the time, today the film can be revalued as a surprising,

ill-fated film in the career of its author, fresh from the success of Amadeus. In Forman's hands, the classic erotic intrigue, with diabolical ex-lovers Viscount Valmont and the Marchioness of Merteuil challenging one another to a game of seduction over the very young Cécile only to fall victim to their own tricks, becomes a lively dance with a melanchonic subtext. "I wanted to flesh out the characters. In Dangerous Liaisons, you don't know what the characters have actually been up to. You only get to know what they write about later, in order to boast and manipulate others. All these characters have a very human feel to them. When you talk with other people, you tend to exaggerate things to seduce, impress, and inspire fear or empathy – as in a game. That's the element I was interested in – not the historical recreation or an analysis of the aristocracy. I wasn't convinced by most interpretations that are based either on the central characters' wickedness or on some form of historical prophecy. I felt there was some deeper, more complex truth that I could better work out in a film" (Miloš Forman). Less composed and tragic than its companion, and rather more cheerful, Valmont is also a very lucid swansong to the ancient regime (Laclos' novel dates from 1782). Merit for the film's success is also due to the historical reconstruction, but above all to the screenplay, written in collaboration with Jean-Claude Carrière, and the two protagonists, Annette Bening and Colin Firth, who probably deliver their best ever performances.

Emiliano Morreale

THE AGE OF INNOCENCE

USA, 1993 Regia: Martin Scorsese

■ T. it.: *L'età dell'innocenza*. Sog.: dal romanzo omonimo di Edith Wharton. Scen.: Jay Cocks, Martin Scorsese. F.: Michael Ballhaus. M.: Thelma Schoonmaker. Scgf.: Dante Ferretti. Mus.: Elmer Bernstein. Int.: Daniel Day-Lewis (Newland Archer), Michelle Pfeiffer (Ellen

Olenska), Winona Ryder (May Welland), Geraldine Chaplin (Mrs. Welland), Michael Gough (Henry van der Luyden), Richard E. Grant (Larry Lefferts), Mary Beth Hurt (Regina Beaufort), Robert Sean Leonard (Ted Archer), Norman Lloyd (Mr. Letterblair), Miriam Margolyes (Mrs. Mingott). Prod.: Barbara De Fina per Columbia Pictures, Cappa/De Fina ■ DCP. D.: 138'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K da Sony Pictures Entertainment, a partire dal negativo camera 35mm originale. Restauro del suono realizzato presso Deluxe Audio Media Services; restauro digitale dell'immagine presso Prasad Corporation / Restored in 4K by Sony Pictures Entertainment, from the 35mm original camera negative. Audio restoration by Deluxe Audio Media Services. Digital Image restoration by Prasad Corporation

Per mantenere il giusto equilibrio mi sono ricordato di ciò che diceva Marty: "È una storia d'amore. A contare sono le emozioni, non l'ambientazione. Cogli l'emozione e verrà anche tutto il resto". [...] Era una storia d'amore che richiedeva finezza e perspicacia, ambientata tra le famiglie più importanti di un'élite newyorkese d'antica ricchezza. L'ambiente non ci era familiare, ma questo poteva rappresentare un vantaggio: lo avremmo affrontato senza complessi.

Entrambi avevamo reagito alla carne viva del romanzo di Edith Wharton – alle emozioni – e non semplicemente all'aspetto decorativo. Dall'adattamento di un libro simile potevamo imparare qualcosa, per esempio sulla costruzione dell'intreccio, e metterci qualcosa di nostro. Volevamo creare un punto d'incontro tra il romanzo e lo spirito dei vecchi film da noi ammirati e a volte amati. [...]

Per Marty la storia evocava un'epoca particolare e affascinante senza però appartenere in maniera esclusiva. "L'ambientazione", disse, "serve solo a mostrare perché questo amore è im-

possibile". È vero, ma resta un'ambientazione seducente. Aveva decisamente sedotto anche me, quando il mio compagno di università P.F. Kluge mi aveva passato il libro descrivendomi succintamente i suoi splendori e definendo memorabile l'ultima battuta di dialogo. Lo lessi subito. [...] Ciascun capitolo mi scorreva davanti agli occhi come il rullo di un film. Quando ebbi modo di suggerire il libro a Marty, qualche anno dopo, non gli dissi nulla dei dialoghi. [...]

Dovetti aspettare un po'. Marty posò il libro su uno scaffale e ne rimandò la lettura, quasi per istinto. Poi una vicenda privata gli riportò alla mente il romanzo di Edith Wharton. Allora lo riprese in mano e capì. Marty vide nella scansione dei capitoli quello che ci avevo visto io. E vide altro. Vide scene, sequenze, movimenti di macchina, tagli di montaggio. Penso che quando voltò l'ultima pagina avesse già in mente tutto il film. [...]

Film dopo film, Marty stava diventando sempre più bravo nel rendere le particolarità e i dettagli delle varie sottoculture contemporanee. Sapevo che con il suo occhio infallibile e il suo istinto per le sfumature sociali avrebbe potuto ottenere risultati altrettanto formidabili concentrandosi su un'epoca diversa e su un ambiente meno familiare. Lo conoscevo bene. Sapevo che il mio amico era un avido lettore di libri di storia ed era affascinato dai riti sociali. Tutto ciò lo avvicinava alla New York di Edith Wharton più di quanto potessero pensare tutti quelli che lo conoscevano – o credevano di conoscerlo – tramite i suoi film.

Jay Cocks, in Martin Scorsese, Jay Cocks, *The Age of Innocence*, Newmarket Press, New York 1993

To keep my balance, I had to remember what Marty said: "It's a love story. What's important is the feeling, not the setting. Just nail the emotion and everything else will follow". [...] This was a love story requiring fineness and finesse, set among the first families and old order



The Age of Innocence

of New York. It was not something we were born to, but then, that might be an advantage. We could come to it without an agenda.

Both of us had responded to the quick of Wharton's novel – to the emotion – and not just to the decoration. We could both learn something from adapting such a book – something, for example, about precision of plotting – and, as we did that, lend something of our own. We wanted to bring the novel together with the spirit of the older movies we admired and, sometimes, loved. [...]

Marty knew that the story, evocative of a particular and fascinating time, was not after all peculiar to it. "The setting's important", he said, "only to show why this love is impossible". True, but the setting is seductive. I'd been seduced by it myself, immediately and irrevocably, when my college crony P.F. Kluge had passed the book along with a spare description of its splendors and a simple statement that it contained "one of the great last lines of dialogue". I read the book right away. [...] Each chapter flashed in front of me like reels of a film. But when I got around to giving Marty the book some years later, I let him find out about the dialogue himself. [...]

Then I waited a while. Marty put the

novel on his shelf but put off reading it, as if by instinct, until an incident in his personal life sounded a resonance with Wharton's narrative. Then, all at once, he picked it up and saw it all. Marty immediately saw those chapter-by-chapter reels, just as I did. And he saw more. He saw scenes. He saw shots. He saw camera moves. And he saw cuts. I think the whole movie was in his head by the time he turned the last page. [...]

Marty, with every new movie, was becoming ever more adept at rendering the shadings and exactitudes of various contemporary subcultures. His fierce eye for detail and his palpable evocation of social nuance would, I thought, have equally dazzling results turned to another time, a less familiar place. Here, I had an insider's edge. I knew my friend was an avid reader of history and was fascinated, as well, with social forms and rituals. This put the New York of Edith Wharton much closer to his hand than most people, who knew him through his work – or thought they did – might realize.

Jay Cocks, in Martin Scorsese, Jay Cocks, The Age of Innocence, Newmarket Press, New York 1993

In occasione dell'assegnazione del Premio FIAF a Jean-Pierre e Luc Dardenne

LA PROMESSE

Belgio-Francia-Tunisia-Lussemburgo,
1996 Regia: Jean-Pierre Dardenne,
Luc Dardenne

■ Scen.: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Alphonse Badolo, Léon Michaux.
F.: Alain Marcoen. M.: Marie-Hélène Dozo.
Scgf.: Igor Gabriel. Mus.: Jean-Marie Billy, Denis M'Punga. Int.: Jérémie Renier (Igor), Olivier Gourmet (Roger), Rasmene Ouedraogo (Hamidou), Assita Ouedraogo (Assita), José Dumst (Seydou), Sophia Leboutte (Maria), Hachemi Haddad (Nabil), Lyazzide Bakouche (Mustapha), Christiane Mutshimwana (Rosalie), Florian Delain (Riri). Prod.: Hassen Daldoul, Luc Dardenne per Les Films du Fleuve (Liège), RTBF - Radio Télévision Belge Francophone, Samsa Film (Luxembourg), Touza-Films (Tunis) ■ DCP. D.: 90'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Restaurato in 4K da Cinémathèque Royale de Belgique, in collaborazione con Les Films de Fleuve e il supporto di Belspo e Fonds Baillet Latour, a partire dal negativo originale. Il restauro del suono è a cura di L'Equipe / Restored in 4K by Cinémathèque Royale de Belgique, in collaboration with Les Films de Fleuve and the support of Belspo and Fonds Baillet Latour, from the original negative. Sound restoration by L'Equipe

La Promesse ruota attorno a un adolescente, Igor (Jérémie Renier), che rimane invischiato nei traffici del padre, responsabile dell'opportunistico e spietato sfruttamento di un gruppo di immigrati di varie nazionalità. [...]

Il lavoro – o meglio la mancanza di un lavoro – è al centro di *La Promesse*, e lo sarà anche in tutti i film successivi dei fratelli Dardenne. I personaggi emergono e si definiscono principalmente attraverso i movimenti e i gesti del loro lavoro, sia esso legale o illegale, regolare o occasionale, di squadra o solitario. In questo si scorge l'influen-

za del passato personale dei due registi, cresciuti in un contesto in cui la fatica del lavoro fisico era fondamentale nel creare l'identità e l'unità della loro regione. Gran parte della verosimiglianza e dell'intensità dei film dei Dardenne deriva dalla capacità di rappresentare con franchezza la crisi personale di individui disposti a fare quasi tutto in cambio del denaro che garantisce loro la sopravvivenza. I fratelli ritengono però che il cinema e la televisione tendano a ignorare il nuovo sottoproletariato urbano o a considerarlo come semplice oggetto di opere di bene: per questo evitano accuratamente di inserire i loro personaggi – bianchi o neri, stranieri o belgi – in situazioni che li caratterizzino semplicemente come vittime. [...]

Rappresentazione di una profonda questione etica in un contesto quotidiano e ritratto dell'emarginazione urbana nell'epoca postmoderna, in virtù di uno stile nuovo e personale *La Promesse* supera le limitazioni dell'ennesimo esercizio di realismo sociale per distinguersi come opera d'arte cinematografica originale. Conservando la forza documentaristica delle loro prime opere, i Dardenne svelano un cinema che si aggrappa al corpo e alla materia quali principali strumenti d'espressione delle idee. Questo comporta un'attenzione estrema per le persone e gli oggetti, e dunque un esteso utilizzo del primo piano. Quasi dieci anni dopo, lamentando che la sceneggiatura di *L'Enfant* è troppo appesantita dalle idee e dalla psicologia dei personaggi, Luc insisterà che "bisogna occuparsi degli oggetti, delle piccole azioni concrete, degli accessori, delle manipolazioni degli accessori, delle cose, degli stratagemmi". È convinto che il cinema tratti di "cose molto concrete", come la corda costruita da Fontaine con pezzi di coperta e il fil di ferro della rete del letto in *Un condannato a morte è fuggito* di Bresson. [...] Il successo di questo sguardo telescopico – che permette allo spettatore di diventare intimo testimone della vita



La Promesse

quotidiana in un luogo anodino – dipende anche dalla mobilità della macchina da presa e dalla sua prossimità agli oggetti e alle persone. Questo stile poggia saldamente sullo spazio implicito che si trova oltre l'inquadratura, uno spazio che di proposito nasconde più di quel che mostra. [...]

Con *La Promesse* il mondo cinematografico internazionale ha conosciuto i Dardenne come autori caratterizzati da un realismo intransigente, da un'etica della responsabilità umana e da una visione cinematografica originale. Da allora i due fratelli non hanno riposato sugli allori: il film è stato il punto di partenza di una carriera di grande rilievo.

Philip Mosley, *The Cinema of the Dardenne Brothers*, Wallflower Press, Londra-New York 2013

La promesse focuses on a teenager, Igor (Jeremie Renier), caught up in his father's opportunistic and heartless exploitation of a group of immigrant workers from various countries. [...]

Work – or rather, the lack of it – is central to La promesse, as in all the Dardenne's

later films. Characters emerge and define themselves mainly through the movements and gestures of their labour whether it be legal or illegal, regular or occasional, collaborative or lone. This reveals the influence of the brothers' own background where hard physical labour was fundamental in creating the identity and unity of their region. Much of the verisimilitude and intensity of their films derives from honestly portraying individuals whose life crises are caused by a need to do almost anything for money in order to survive. However, the brothers consider the new urban underclass to be either ignored or treated as a charitable cause by much cinema and television, so they carefully avoid placing their characters, black or white, foreign or Belgian, within a discourse that marks them simply as victims. [...]

As well as representing a profound ethical question in an everyday context and portraying marginal urban life in the postmodern age, a new and distinctive film style elevates La promesse from one more social realist exercise among many to an original work of cinematic art. Retaining a strong documentary impulse

from their early work, the Dardennes' unveil a cinema that grasps body and matter as the primary means of expressing their ideas. This involves detailed filming of persons and objects, so they use the close-up extensively. Almost a decade later, complaining of the screenplay of *L'Enfant* as too bound by ideas and by the psychology of the characters, Luc insists "we must find objects, small concrete acts, accessories, manipulations of accessories, things, stratagems". He believes that cinema essentially films "very concrete things", such as the escape rope fashioned by Fontaine out of pieces of sheet and iron wire from his mattress in Bresson's *A Man Escaped*. [...]

The success of this telescopic approach – allowing the viewer to become an intimate witness of daily life in a non-descript location – depends also on the mobility of the Dardennes' camera and its proximity to objects and persons. This style relies heavily on implying the space beyond the frame, a space that purposely hides more than it shows. [...]

La promesse announced the Dardennes to the international film world as uncompromising realist auteurs with an ethic of human responsibility and a distinctive cinematic vision. They did not rest on their laurels; this film was the starting point of a major career.

Philip Mosley, *The Cinema of the Dardenne Brothers*, Wallflower Press, London-New York 2013

MY LIFE AS AN ACTOR

Belgio, 2015

Regia: Eric de Kuyper, Emile Poppe

Scen.: Eric de Kuyper, Adrian Mirza, Emile Poppe. F.: Stef Tijdink, Hans Bruch Jr. M.: David Verdurne, Guido Verelst. Int.: Adrian Mirza (l'attore), Eric de Kuyper (Dr. Schönberger), Emile Poppe (direttore del teatro, assistente, hotel manager), Rik Hancké, Nathalie Jrewsky, Emilienne Tempels, Maaïke Neuville, Gudrun de Geyter, Dirk Everaert. Prod.: Tomas Leyers per Minds Meet ■ DCP. D.: 75'. Bn e Col.

Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque Royale du Belgique

Nel cortile della scuola giocano a *Ivanhoe*, *Zorro* o al *Corsaro dell'isola verde*. In seguito giocheranno agli stessi giochi, ma come attore e regista. Il paziente è l'Attore e lo psicanalista il Regista. Almeno, in un certo senso... O forse è il contrario?

Rovistano tra alcuni prediletti classici di Hollywood, come *Picnic* o *Assassino per contratto*.

Rievocano scene di *Se...* di Lindsay Anderson. O variano a piacere su *Liliom* o un Fred Astaire e perfino qualche film muto. Con, *en passant*, una strizzatina d'occhio a Andy Warhol. Qualcuno ha definito *My Life as an Actor* "un incrocio tra Woody Allen e *The Artist*".

My Life as an Actor è un film a piccolo budget, potremmo anzi dire senza budget. Le riprese e il montaggio hanno richiesto più di tre anni, naturalmente con molte interruzioni. Il mio co-regista è Emile Poppe, che recita anche lui nel film; il cast è composto da amici convinti da me a partecipare. Insomma, *My Life as an Actor* è un affare di famiglia come i miei film precedenti: *Casta Diva*, *Naughty Boys*, *Pink Ulysses*. Io sono il dottor Schönberger, uno psicanalista. Alcuni dei miei pazienti sono noiosi, devo ammetterlo. Ma Florin l'Attore mi piace. Perché con lui la terapia si limita a una chiacchierata. La chiacchierata come forma di terapia? Adrian Mirza, l'Attore, fa una sorta di lungo provino: è sullo schermo dal primo all'ultimo minuto. Come attore rimpiange che non si facciano più i 'vecchi film di genere'. Un attore di oggi per film di ieri.

Questo è un film sul nostro amore per il cinema, un atto di cinefilia. Il nostro amore per i classici di Hollywood ci ha spinti a celebrarne il fascino e l'intensità, mettendo in scena la nostra personale versione di quel magnifico gioco che è *Il Cinema Ritrovato*.

Eric de Kuyper

On the playground of the school. They are playing Ivanhoe or Zorro or The Crimson Pirate.

Later, they played the same games, but now as actor and director. The patient was the Actor and the psychoanalyst, the Director. Well, in a way... Or maybe it was the other way round?

Rambling through some classical Hollywood movies they liked... Picnic or Murder by Contract.

Remembering scenes from If... by Lindsay Anderson. Doing variations on Liliom or a Fred Astaire picture or even a silent film. And, en passant, winking at Andy Warhol. Someone called My Life as an Actor: "Woody Allen meets The Artist."

The budget of My Life as an Actor was so low you could call it a no-budget film. Shooting and editing took more than three years. With, of course, a lot of interruptions. My co-director is Emile Poppe. He is also acting in the film; the cast is all friends I convinced to participate. Anyway: My Life as an Actor is a family affair, like my previous films: Casta Diva, Naughty Boys, Pink Ulysses.

I am Dr. Schönberger, a psychoanalyst. Some of my patients are boring. I must admit. But I like Florin-the-Actor. Because with him therapy is just: chatting. Chatting as a kind of therapy?

Adrian Mirza, the Actor, is doing something like a long audition – he is on screen from the first to the last minute. And as an actor he regrets that the 'old genre films' are not made anymore. An actor of today for films of yesterday.

This is a film about our love for cinema, a result of our practice of cinephilia. Our love especially for classical Hollywood cinema moved us to celebrate its glamour and intensity and to play our own version of the game Il Cinema Ritrovato.

Eric de Kuyper

I FILM D'APPRENDISTATO DI JACQUES RIVETTE PRACTICE FILMS BY JACQUES RIVETTE

Considerate da Jacques Rivette alla stregua di 'film d'apprendistato', queste prime immagini permettono di scoprire la nascita del suo percorso artistico. *Aux quatre coins* propone un dispositivo originale, che già si distingue da qualsiasi forma narrativa classica. Quando realizza *Le Quadrille*, cosceneggiato con Jean-Luc Godard, Rivette scrive una lettera a una casa di distribuzione newyorkese, la Brandon Films, in cui osserva: "per me è piuttosto difficile definire in poche parole quel che ho voluto fare; l'intenzione iniziale era quella di realizzare un film *senza sceneggiatura*, provando che al cinema la 'storia' non ha alcun valore essenziale e che i puri atti, senza riferimento a un qualsivoglia aneddoto, sono altrettanto interessanti in sé che se si correlassero a una trama che li obblighi a essere mere tappe del suo svolgimento: il semplice fatto di fumare acquista così la stessa importanza di uccidere un uomo in un film poliziesco". Si scopre altresì come in tre film il cineasta cominci progressivamente a padroneggiare l'arte della messinscena e del montaggio. Girato nei parchi parigini e su un terrazzo, *Le Divertissement* prefigura le tante passeggiate labirintiche che accompagnano il cinema di Rivette, in cui come in una caccia al tesoro amorosa i personaggi si cercano, si seguono e si ritrovano.

Questi primi esperimenti sono muti. Le didascalie di *Le Divertissement* e *Le Quadrille* preannunciano il tono e la peculiare poesia del cineasta. *Aux quatre coins* non ha didascalie ma immagini nere tra alcune inquadrature. Jacques Rivette propone intriganti forme visive allo spettatore, incoraggiandolo così a immaginarsi una sua storia. Girati a 16 fotogrammi al secondo su pellicola invertibile bianco e nero 16mm, i tre film sono particolarmente fragili. *Aux quatre coins* e *Le Divertissement* sono sopravvissuti sul loro sup-

porto originale, con incollature tra ogni inquadratura che vanno manipolate con estrema cautela. Per *Le Quadrille* il master resta introvabile e la copia di seconda generazione è l'unica di cui si disponga. Malgrado la distribuzione inesistente, si contano numerosi graffi sicuramente dovuti a manipolazioni di montaggio molto artigianali e alle sporadiche proiezioni (all'epoca *Le Quadrille* fu proiettato al Ciné-Club du Quartier Latin). Il restauro ha mirato a conservare i film nel rispetto della forma originale, sottolineando la fragilità e l'origine analogica degli elementi ritrovati.

Hervé Pichard

Considered by Jacques Rivette as 'practice films', these early images offer us a view of the beginning of his artistic journey. Aux quatre coins includes an original device that immediately sets itself apart from any other classic narrative form. When he made Le Quadrille, co-scripted with Jean-Luc Godard, Rivette wrote a letter to the New York distributor Brandon Films saying, "it is rather difficult for me to say in a few words what I was trying to do; the original intention was to make a film without a screenplay, demonstrating that the 'story' is not of fundamental value to cinema and that pure actions, without referring to any anecdote, are just as interesting on their own as they are when connected to a plot that forces them to be mere steps of its development: the act of smoking is thus just as important as killing a man in a thriller movie". We also discover in these three films how the filmmaker gradually mastered the art of mise-en-scène and editing. Filmed in Parisian parks and on a terrace, Le Divertissement foreshadows the labyrinthine walks that would be a part of Rivette's cinema, in which the characters look for, follow and find each other like



Le Divertissement



Le Quadrille

in a romantic scavenger hunt. These first experiments were silent films. The intertitles of Le Divertissement and Le Quadrille anticipate the filmmaker's tone and singular poetry. Aux quatre coins does not have any intertitles but black images between a few shots. Jacques Rivette offers the viewer intriguing visual forms, encouraging him to imagine his own story.

Filmed at 16 frames per second on black and white 16mm reversal film, the three movies are especially fragile. Aux quatre coins and Le Divertissement have survived on their original medium, but with splices between every shot and therefore must be handled with extreme care. The master of Le Quadrille still cannot be found, and the second generation print is the only one available. Despite its non-existent distribution, there are many scratches most likely due to

crude handling and sporadic screenings (at the time Le Quadrille was screened at Ciné-Club du Quartier Latin). The restoration strove to preserve the original form of the films, highlighting the fragility and analogical origin of the elements found.

Hervé Picard

AUX QUATRE COINS

Francia, 1949 Regia: Jacques Rivette

■ Sog.: Jacques Rivette. Op.: Guy Lessertisseur. Int.: Francis Bouchet, Monique Guévallo ■ DCP. D.: 20'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque française

LE QUADRILLE

Francia, 1950 Regia: Jacques Rivette

■ Sog.: Jacques Rivette. F.: Gérard Lamy. Int.: Liliane Litvin, Anne-Marie Cazalis, François Nithart, Louis Prugnaud, Jean-Luc Godard. Prod.: Jean-Luc Godard ■ DCP. D.: 40'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque française

LE DIVERTISSEMENT

Francia, 1952 Regia: Jacques Rivette

■ Sog.: Jacques Rivette. F.: Charles Bitsch. Int.: Olga Waren, Sacha Briquet, Alain Mac Moy, Jean Douchet ■ DCP. D.: 45'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi /

French intertitles with English subtitles ■ Da: Cinémathèque française

Dimenticati per quasi settant'anni, i tre primi cortometraggi di Jacques Rivette sono stati ritrovati nel 2016 da Véronique Rivette nell'appartamento del cineasta. Sono stati restaurati in 2K da Les Films du Veilleur e dalla Cinémathèque française, in collaborazione con la Cinémathèque de Toulouse e il laboratorio Digimage

Forgotten about for almost seventy years, Jacques Rivette's first three shorts were found in the filmmaker's apartment in 2016 by Véronique Rivette. The films were restored with 2K resolution by Les Films du Veilleur and Cinémathèque française in collaboration with Cinémathèque de Toulouse and Digimage

UNA CONTAGIOSA SENSAZIONE DI FELICITÀ: I CORTOMETRAGGI RESTAURATI DI KARPO GODINA AN INFECTIOUS SENSE OF HAPPINESS: KARPO GODINA'S RESTORED SHORT FILMS

Karpo Godina nasce a Skopje (Macedonia) nel 1943. A sei anni si trasferisce dalla repubblica più a sud della Jugoslavia a quella più a nord, la Slovenia, dove in seguito diventa membro del Kino Club Odsev (Riflesso) di Lubiana. Nel 1962 si iscrive all'Accademia di Teatro, Radio, Cinema e Televisione di Lubiana. Nel frattempo ha iniziato a girare cortometraggi nel contesto dei cineclub amatoriali, strutture molto diffuse e sviluppate in tutta la Jugoslavia. Questi primi film 8mm vengono premiati ai tanti festival di cortometraggi che si svolgono nella Federazione; è proprio in queste occasioni che Godina conosce molti dei suoi futuri collaboratori, spiriti affini decisi a rompere con le convenzioni politiche ed estetiche dell'epoca per puntare la macchina da presa su territori ancora inesplorati usando modalità impensate.

È proprio grazie a questa pervasiva e contagiosa sensazione di felicità che i cortometraggi di Godina si distinguono dalla contemporanea produzione dei suoi colleghi: una felicità che non viene intaccata dalla serietà delle tematiche esplorate. Con piglio apparentemente lieve e spensierato, sempre un po' ironico ma mai cinico, Godina affronta questioni delicate come il sacro dogma della fratellanza jugoslava o l'assurdità della vita quotidiana dei militari di leva.

Per strano che possa sembrare, questo singolare atteggiamento rischia quasi di finire in secondo piano rispetto ad almeno altri tre elementi fondamentali dell'universo cinematografico di Godina. Il primo riguarda le sue qualità di direttore della fotografia, che fanno di lui un maestro dell'inquadratura e della luce. Il secondo sta nel fatto che ogni cortometraggio di Godina è, so-

prattutto dal punto di vista strutturale, un'opera d'arte concettuale in cui il concetto (rigoroso e sempre diverso) si svela immediatamente. È infine, ma non meno importante, il fatto che i film di Godina non si curano e sembrano anzi felicemente ignari delle convenzioni e delle regole del cinema, sia esso documentario o di finzione. La realizzazione del progetto non sarebbe stata possibile senza il prezioso aiuto dei nostri partner e sostenitori: i titolari dei diritti (il Segretariato provinciale per la Cultura e l'Informazione della Provincia autonoma di Voivodina, la Repubblica di Serbia e il Ministero della Difesa della Repubblica di Serbia/Centro di cinematografia militare "Zastava Film"); la Jugoslvenska Kinoteka, la Zastava Film, gli archivi cinematografici sloveni presso gli Archivi della Repubblica di Slovenia e gli archivi del Festival internazio-



Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk

nale del cortometraggio di Oberhausen per aver messo a disposizione gli elementi del film; Österreichisches Filmmuseum e L'Immagine Ritrovata per il lavoro di restauro. Si ringraziano sentitamente il Ministero della Cultura della Repubblica di Slovenia per il sostegno finanziario e l'Ambasciata della Repubblica di Slovenia a Belgrado. Infine, ma non ultimo in ordine di importanza, il nostro speciale ringraziamento va a Karpo Godina e Želimir Žilnik.

Jurij Meden

Godina was born in Skopje (Macedonia) in 1943. At the age of six, Godina moved from the southernmost republic of Yugoslavia to the northernmost one, Slovenia, where he later became a member of Ljubljana's Kino Club Odsev (Reflection). In 1962, he enrolled in the Academy of Theatre, Radio, Film and Television in Ljubljana, while at the same time making amateur short films within the very well developed structures of amateur film clubs all over Yugoslavia. These early 8mm films won him

many awards at numerous short film festivals all across the Federation; that is also where Godina met many of his future collaborators, kindred spirits who wanted to break away from all the existing aesthetic and political conventions of the time, to point their cameras into the previously uncharted territories and do so in a theretofore unimaginable way. It is precisely this all-pervading, infectious sense of happiness that makes Godina's short films stand out from everything his peers produced at the time; happiness regardless of the gravity of certain topics that were explored in Godina's films. In a seemingly carefree, light-hearted manner, always being mildly ironic but never cynical, Godina tackled such delicate issues as the holy dogma of Yugoslav brotherhood or the absurdity of conscripted soldiers' everyday life.

Strange as it might seem, it is actually easy to overlook this specific and quite unique attitude as one of the key elements of Godina's directorial signature due to the fact that at least three other important elements play a very prominent role in his cinematic universe. The

first simply has to do with the fact that Godina is a masterful cinematographer, versed in framing and lighting a shot as only the greatest talents can. Secondly: every single short film that Godina directed is, especially in a structural sense, a highly conceptual work of art where the rigorous (and always different) concept-at-work shows itself immediately. Last but not least, Godina's films not only disregard but seem happily oblivious of the established notions of documentary or fiction filmmaking.

The project would not have been possible without the kind help of our partners and supporters: the right holders (the Provincial Secretariat for Culture and Public Information of the Autonomous Province of Vojvodina, the Republic of Serbia, and the ministry of Defence of the Republic of Serbia / Military Film Centre "Zastava Film"); the Jugoslovenska Kinoteka, Zastava Film, the Slovene Film Archives at the Archives of the Republic of Slovenia and the archives of the International Short Film Festival Oberhausen for making the film elements available; the Österreichisches Filmmu-

seum and L'Immagine Ritrovata for carrying out the restoration work. A special dept of gratitude is owed to the ministry of Culture of the Republic of Slovenia for their financial support as well as to the Embassy of the Republic of Slovenia in Belgrade. Last but not least we would like to extend our special thanks to Karpo Godina and Želimir Žilnik.

Jurij Meden

GRATINIRANI MOZAK PUPILIJE FERKEVERK

Jugoslavia, 1970 Regia: Karpo Godina

■ T. it.: *Il cervello gratinato di Pupiliya Ferkeverk*. T. int.: *The Gratinated Brains of Pupiliya Ferkeverk*. Scen.: Karpo Godina, Dušan Jovanović. F., M.: Karpo Godina. Int.: Matjaž Kocbek, Bard Oblak, Manca Čemelj, Milan Jesih, Tomaž Kralj, Ivan Svetina. Prod.: Neoplanta Film ■ 35mm. D.: 11'. Col. ■ Da: Slovenska Kinoteka ■ Restaurato nel 2016 in 3K da Slovenska Kinoteka in collaborazione con Österreichisches Filmmuseum a partire dal negativo camera originale 35mm e dal negativo colonna sonora ottica conservati presso Jugoslovenska Kinoteka. Altri materiali sono stati forniti dagli archivi del Internationale Kurzfilmtage Oberhausen. Restauro dell'immagine a cura di Österreichisches Filmmuseum. Restauro del suono a cura del laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2016 by the Slovenska Kinoteka in collaboration with Österreichisches Filmmuseum from the 35mm original camera negative and optical negative soundtrack preserved at the Jugoslovenska Kinoteka. Additional materials provided by the archives of the Internationale Kurzfilmtage Oberhausen. Image restoration by Österreichisches Filmmuseum. Sound restoration by L'Immagine Ritrovata laboratory*

Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk, secondo film professionale di Godina, è un breve esperimento bizzarro e stravagante quanto il suo titolo. Il film, realizzato in collaborazione con un

gruppo teatrale d'avanguardia chiamato Pupiliya Ferkeverk, può essere visto come documentazione di una performance accuratamente costruita, come celebrazione di un rito spontaneo o semplice manifestazione di un gruppo di capelloni naturisti, ma anche come un appassionato appello a favore della libertà e dell'individualismo e un grido di rabbia contro ogni tipo di autorità.

Jurij Meden

Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk, Godina's second professional film, is a short experiment as weird and extravagant as its incomprehensible title. Brains, made in collaboration with an avant-garde theatre troupe by the name of Pupiliya Ferkeverk, can be viewed as a recording of a carefully constructed performance, a spontaneous ritual or simply a bunch of long-haired, sea-hugging naturists tripping, as a passionate plea in favour of individuality and freedom and an angry cry against any kind of authority.

Jurij Meden

ZDRAVI LJUDI ZA RAZONODU

Jugoslaviya, 1971 Regia: Karpo Godina

■ T. it.: *Litania della gente felice*. T. int.: *Litany for Happy People*. Scen.: Karpo Godina. F., M.: Karpo Godina. Mus.: Predrag Vranešević, Mladen Vranešević. Int.: Citizens of one village in the Autonomous Region of Vojvodina. Prod.: Neoplanta Film ■ 35mm. D.: 15'. Col. Versione serba, croata, ungherese, slovacca e romena con sottotitoli inglesi / *Serbian, Croatian, Hungarian Slovakian and Romanian version with English subtitles* ■ Da: Slovenska Kinoteka ■ Restaurato nel 2016 in 3K da Slovenska Kinoteka in collaborazione con Österreichisches Filmmuseum a partire dal negativo camera originale 35mm e dal negativo colonna sonora ottica conservati presso Jugoslovenska Kinoteka. Altri materiali sono stati forniti dagli archivi del Internationale Kurzfilmtage

Oberhausen. Restauro dell'immagine a cura di Österreichisches Filmmuseum. Restauro del suono a cura del laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2016 by the Slovenska Kinoteka in collaboration with Österreichisches Filmmuseum from the 35mm original camera negative and optical negative soundtrack preserved at the Jugoslovenska Kinoteka. Additional materials provided by the archives of the Internationale Kurzfilmtage Oberhausen. Image restoration by Österreichisches Filmmuseum. Sound restoration by L'Immagine Ritrovata laboratory*

A Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk segue quello che è forse il film più famoso e famigerato di Godina. *Zdravi ljudi za razonodu* (*Litania della gente felice*, 1971) vale a Godina due premi al Festival del cortometraggio di Oberhausen in Germania, mentre in patria la censura, dopo aver tentato inutilmente di decifrare il sottotesto del film, alla fine decide di vietarlo sulla semplice base del fatto che nasconde 'certi' messaggi inappropriati. *Zdravi ljudi za razonodu* è letteralmente una poesia, un lungo inno alla meravigliosa varietà degli abitanti delle campagne della Vojvodina, la regione nordoccidentale della Serbia in cui vivono serbi, croati, ungheresi, slovacchi, romeni, macedoni, russi, tedeschi, rom e tanti altri (oltre venti gruppi etnici che si spartiscono pacificamente 21.000 chilometri quadrati di territorio). Documento etnografico, musical sperimentale o semplicemente rapida galleria di volti e di colori, *Zdravi ljudi* colpisce soprattutto per la sua inafferrabilità.

Jurij Meden

Brains was followed by what is perhaps both the most famous and the most notorious of Godina's short films. Litany of Happy People (1971) won Godina two awards at the acclaimed Oberhausen Short Film Festival in Germany, while censorship at home, desperately trying to decipher Litany's cryptic subtext, in the end decided to ban the film merely on



O ljubavnim veštinama

suspicion that it contained 'certain' inappropriate hidden messages. Litany is literally a poem, one long song about the marvellous variety of people populating rural Vojvodina, the northwest region of Serbia, including Serbs, Croats, Hungarians, Slovaks, Romanians, Macedonians, Russians, Germans, Roma and many, many more (over twenty different ethnic groups peacefully share 8,000 square miles of Vojvodina). While precious as an ethnographic document, an experimental musical or simply an amazing, rapid display of faces and colours, Litany perhaps stands out mostly because of its elusiveness.

Jurij Meden

O LJUBAVNIM VEŠTINAMA ILI FILM SA 14441 KVADRATOM

Jugoslavia, 1972 Regia: Karpo Godina

■ T. it.: *Sull'arte di amare - ovvero Film in 14441 fotogrammi*. T. int.: *About Art of Love or a Film with 14441 Frames*. Scen.: Karpo Godina, Slobodan Mašić. F., M.: Karpo

Godina. Mus.: Predrag Vranešević, Grupa Med. Int.: Protagonists (workers, soldiers of the Yugoslav Army). Prod.: Zastava Film ■ 35mm. D.: 10'. Col. Versione macedone e serba con sottotitoli inglesi / Macedonian and Serbian version with English subtitles ■ Da: Slovenska Kinoteka ■ Restaurato nel 2016 in 3K da Slovenska Kinoteka in collaborazione con Österreichisches Filmmuseum a partire dal negativo camera originale 35mm e dal negativo colonna sonora ottica conservati presso Zastava Film. Altri materiali forniti dagli archivi cinematografici della Repubblica di Slovenia. Restauro dell'immagine a cura di Österreichisches Filmmuseum. Restauro del suono a cura del laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2016 in 3K by Slovenska Kinoteka in collaboration with Österreichisches Filmmuseum from the 35mm original camera picture negative and optical soundtrack negative preserved at Zastava Film. Additional reference materials were provided by the films archives of the Republic of Slovenia. Image restoration by Österreichisches Filmmuseum. Sound restoration by L'Immagine Ritrovata laboratory

Una sorte travagliata tocca anche a *O ljubavnim veštinama* (*Sull'arte di amare - ovvero Film in 14441 fotogrammi*, 1972), girato da Godina durante il servizio militare e addirittura prodotto per intero dall'Esercito jugoslavo, che intende impiegare il talento del regista a scopi propagandistici. Godina prende quel che gli offrono, ma anziché realizzare un cortometraggio militaristico alterna i filmati d'addestramento a scene girate in un vicino villaggio dove vivono niente meno che 7000 donne nubili, completamente isolate dai soldati. L'accostamento di scene di massa con soli uomini e scene di massa con sole donne è accompagnato da una canzone romantica che continua a ripetere "mille soldati, mille donne, neanche un bambino". Per poco il cortometraggio non costa a Godina la prigione. Il regista è costretto a rubare la pellicola all'Esercito per poterla conservare.

Jurij Meden

A similar misfortune befell About the Art of Love or a Film with 14441 Frames (1972), a film that Godina shot while serving the army, and was even fully produced by the Yugoslav Army, which wanted to employ Godina's talents as a cinematographer to its own benefit. Godina took what they offered him but instead of delivering a militaristic propaganda short, he interwove the military footage with shots of a nearby village where no less than 7,000 single women lived at the time, completely isolated from the boys serving the army. The alternation of mass scenes depicting only men and then only women is accompanied by a romantic chanson, endlessly going on about "one thousand soldiers, one thousand women, but no children". Godina barely escaped imprisonment and had to steal his film from the Army to keep it.

Jurij Meden

NEDOSTAJE MI SONJA HENI

Jugoslavia, 1972 Regia: Karpo Godina, Miloš Forman, Buck Henry, Tinto Brass, Paul Morrissey, Frederick Wiseman, Bogdan Tirnanić, Puriša Đorđević, Dušan Makavejev

■ T. it.: *Mi manca Sonja Henie*. T. int.: *I Miss Sonia Henie*. Scen.: Branko Vučićević, Karpo Godina. F., M.: Karpo Godina. Mus.: Emile Waldteufel. Int.: Brooke Hayward, Branko Milicević, Catherine Rouvel, Dobrila Stojnić, Srdjan Zelenović. Prod.: Neoplanta Film ■ 35mm. D.: 15'. Col. F.: 1:1.37. Versione serba e inglese con sottotitoli inglesi / *Serbian and English version with English subtitles* ■ Da: Slovenska kinoteka ■ Restaurato nel 2016 in 3K da Slovenska Kinoteka in collaborazione con Österreichisches Filmmuseum a partire dal negativo camera originale 35mm e dal negativo colonna sonora ottica conservati presso Jugoslovenska Kinoteka. Altri materiali forniti dagli archivi cinematografici della Repubblica di Slovenia. Restauro dell'immagine a cura di Österreichisches Filmmuseum. Restauro del suono a cura del laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2016 in 3K by Slovenska Kinoteka in collaboration with Österreichisches Filmmuseum from the 35mm original camera picture negative and optical soundtrack negative preserved at Jugoslovenska Kinoteka. Additional reference materials were provided by the films archives of the Republic of Slovenia. Image restoration by Österreichisches Filmmuseum. Sound restoration by L'Immagine Ritrovata laboratory*

Il Festival cinematografico di Belgrado del 1972 è un evento. Godina mette assieme un gruppo eterogeneo di ospiti nazionali e internazionali: Tinto Brass, Puriša Đorđević, Miloš Forman, Buck Henry, Dušan Makavejev, Paul Morrissey, Bogdan Tirnanić e Frederick Wiseman. La sera, dopo le proiezioni e le conferenze stampa ufficiali, finiscono tutti in un piccolo appartamento in cui è installata una cinepresa 35mm. Godina sfida i suoi ospiti a



Nedostaje mi Sonja Heni

realizzare un cortometraggio seguendo poche semplici regole: una stanza, una posizione fissa per la macchina da presa, niente zoom, niente panoramiche, un paio di minuti ciascuno. E ogni episodio deve includere la frase “Mi manca Sonja Henie”, citazione dello Snoopy dei Peanuts. Il resto è lasciato alla fantasia dei singoli registi. Il risultato è *Nedostaje mi Sonja Heni* (*Mi manca Sonja Henie*, 1972), capolavoro concettuale intriso di umorismo nero: sette variazioni assurde su un tema grottesco, i sogni erotici di un cinefilo. Il restauro di questi significativi cortometraggi è stato completato proprio in coincidenza con i vent'anni d'attività della Cineteca slovena.

Jurij Meden

The 1972 Belgrade Film Festival was the place to be. Godina assembled a motley crew of international and domestic festival guests: Tinto Brass, Puriša Đorđević, Miloš Forman, Buck Henry, Dušan Makavejev, Paul Morrissey, Bogdan Tirnanić, and Frederick Wiseman. Every night after the official festival

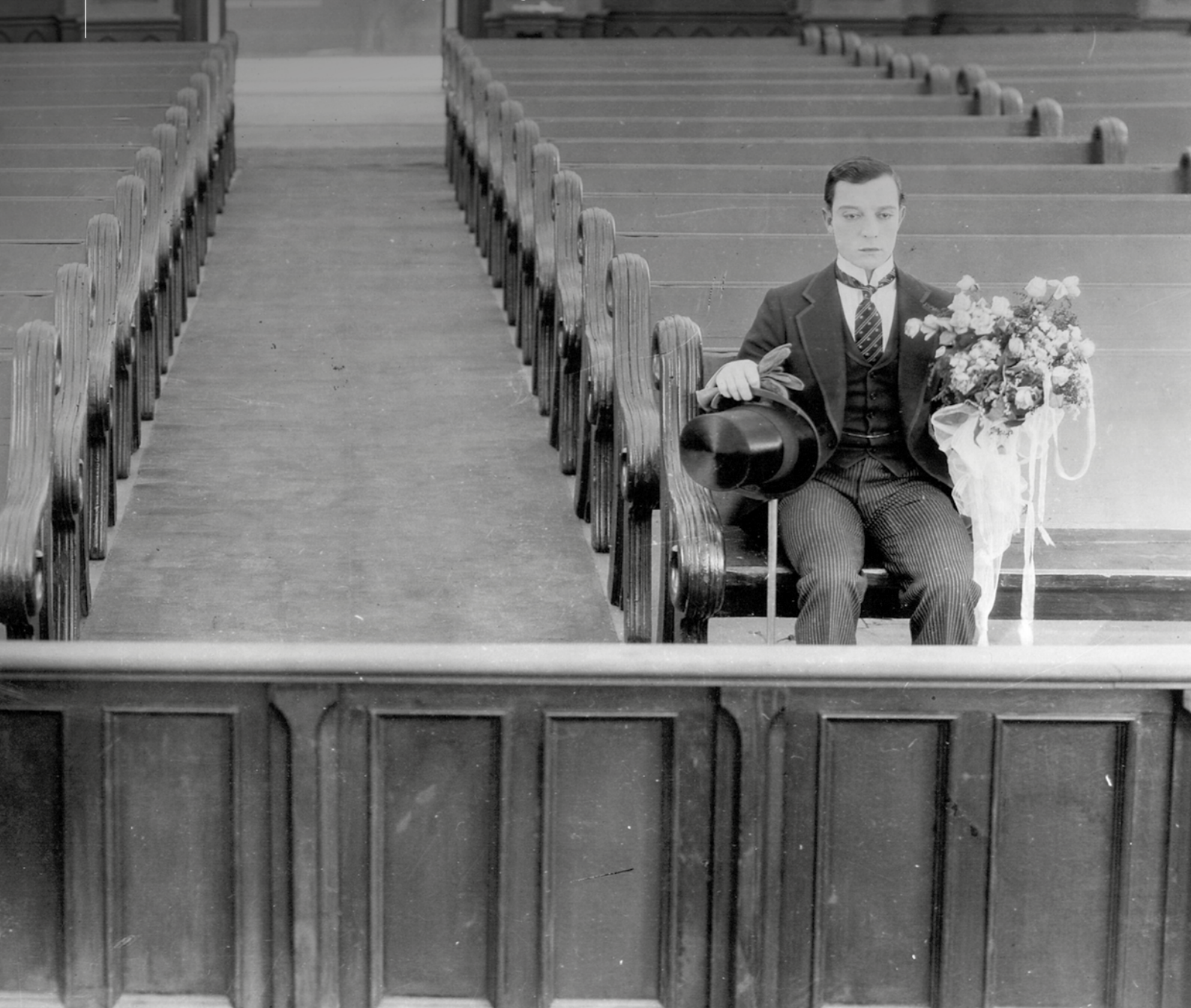
screenings and talks, they went to a tiny apartment with a 35mm camera fixed in a corner. Godina challenged each of his celebrated guests to create a short film, following a set of simple rules: one room, one camera position, no zooms, tilts or pans, a couple of minutes each. And in every short the words “I Miss Sonia Henie”, a famous quote from the Snoopy cartoons, had to be voiced. The rest was left entirely to individual imaginations. The result: I Miss Sonia Henie (1972), a conceptual masterpiece of absurdist black humour, seven distinctively different variations on a ludicrous theme, a cinephile's wet dreams. The restoration of these significant short films has been completed in the same year in which the Slovenian Cinematheque celebrates its 20th meaningful year of existence.

Jurij Meden

PROGETTO KEATON

The Keaton Project

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Cecilia Cenciarelli**
Note di restauro di / *Restoration notes by* **Mania Gregorian** ed **Elena Tammaccaro**



Tenuto a battesimo dalla scorsa edizione del Cinema Ritrovato e realizzato in collaborazione con Cohen Film Collection, il Progetto Keaton ha portato a compimento, nel corso del suo secondo anno di vita, i restauri di *The High Sign*, *The Paleface*, *Cops* e *Seven Chances*.

Crediamo che l'eccezionalità del lavoro compiuto consista forse, prima ancora che nei risultati, nel rigore e nel tempo (un intero anno) dedicati a tutte le fasi del processo di restauro: dallo studio delle fonti filmiche ed extra-filmiche a disposizione, alla ricerca dei materiali, alla datazione e alla comparazione di oltre sessanta elementi giunti a Bologna da numerose cineteche internazionali.

Un lavoro a cui abbiamo voluto dedicare ampio spazio nelle schede di questa sezione per condividere le problematichità, le scelte compiute e le scoperte emerse durante il lavoro di restauro. I quattro titoli selezionati per questa edizione non seguono un criterio cronologico né sono il frutto di una scelta curatoriale, ma sono stati dettati dall'avanzamento della ricerca. Guardando oggi *The High Sign*, *The Paleface*, *Cops* e *Seven Chances* viene spontaneo rintracciare i segni premonitori del virtuosismo tecnico, dell'audacia acrobatica e del carattere surreale che esploderà nelle opere mature di Keaton. Eppure sorprende la sua capacità di non ripetersi, di utilizzare diversi registri, di mettere in scena un'inesauribile varietà di situazioni comiche scaturite ora da un equivoco ora da un pretesto drammatico, dall'accanimento della sorte o degli elementi. Nonostante o proprio in virtù delle loro fragilità e imperfezioni, questi film non sono dei semplici lavori preparatori. Al contrario, trasmettono tutta la freschezza di una stagione creativa irripetibile in cui il genio visivo di Keaton emerge prepotentemente, e rivelano con chiarezza quella che Walter Kerr descrive come l'intransigenza di Keaton nei confronti del mezzo cinematografico, l'integrità del fotogramma, l'idea che la macchina da presa debba riprendere la realtà nel suo accadere, senza falsificazioni.

Vi invitiamo dunque a gustare i film in programma come delle vere e proprie primizie, in attesa che il lavoro compiuto ci restituisca, tra qualche anno, l'anima più profonda dell'opera di Keaton.

Un ringraziamento speciale a: Tim Lanza, Kevin Brownlow, David Robinson, Hooman Mehran, Frank Scheide, John Bengtson e a tutte le cineteche che hanno messo a disposizione i loro materiali. La nostra più profonda gratitudine a Matthew e Natalie Bernstein per aver sostenuto generosamente i restauri di *The High Sign* e *Cops*.

Cecilia Cenciarelli

Le immagini di questa sezione provengono dal fondo speciale Buster Keaton comprensivo di materiali cartacei e di produzione. La collezione è conservata presso la Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Launched during the last edition of Il Cinema Ritrovato in collaboration with the Cohen Film Collection, the Keaton Project completes its second year of activity with restorations of Cops, The High Sign, Seven Chances and The Paleface.

We believe that the singularity of the work carried out consists not solely in the end results, but above all in the scientific rigour and the time (a full year) devoted to every stage of the restoration process, from the study of the film and extra-film sources available, the search for materials, to the dating and comparison of over sixty elements that arrived in Bologna from many international archives. In the following texts, we have chosen to document and share the problems, dilemmas and discoveries encountered during restoration. The selection of these four titles neither reflects chronological criteria nor curatorial choice, but was dictated by the progress made in our research.

Watching The High Sign, The Paleface, Cops and Seven Chances one can easily identify the seeds of Keaton's technical virtuosity, acrobatic audacity and surreal features which will be fully expressed in his mature works. Keaton shows amazing ability to use different registers, to avoid repetition, to stage an apparently unlimited variety of gags resulting from misunderstandings, dramatic events or from catastrophic misfortunes. Despite, or by the very virtue of, their weaknesses and imperfections, these films cannot be considered mere preparatory work - quite the opposite. They reveal all the freshness of a unique creative time when Keaton's visual genius was vigorously emerging and clearly show what Walter Kerr described as Keaton's rigorous approach to the film medium, the 'integrity of the frame', the notion that the camera must photograph reality without falsification.

So we invite you to enjoy these films as you would the first strawberry of the summer, which is never the best but still a delight, confident that in a few years' time the restoration work will bring complete rediscovery of the full essence of Keaton's work.

Special thanks to: Tim Lanza, Kevin Brownlow, David Robinson, Hooman Mehran, Frank Scheide, John Bengtson and all the film archives which have provided their materials. Our deepest gratitude to Matthew and Natalie Bernstein generously supporting the restorations of The High Sign and Cops.

Cecilia Cenciarelli

All the images in this section are part of the Buster Keaton papers and core collection production files of the Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

THE HIGH SIGN

USA, 1921

Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

■ T. it.: *Tiro a segno*. Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton, Bartine Burkett, Al St. John. Prod.: Joseph M. Schenck per Comique Film Corporation ■ DCP. D.: 21'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna. ■ Restaurato nel 2016 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Con il sostegno di Matthew e Natalie Bernstein / *Restored in 2016 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory. Restoration supported by Matthew and Natalie Bernstein*

Primo dei diciannove cortometraggi diretti da Buster Keaton (ed Eddie Cline) tra il 1920 e il 1923, *The High Sign* è di fatto il suo esordio da autore indipendente. Deluso dal risultato finale e proprio in virtù di questa nuova libertà creativa, Keaton decise di accantonare il film per più di un anno a favore di *One Week*. Se pur non all'altezza, per stile e solidità narrativa, della straordinaria odissea dei due novelli sposi alle prese con la casa dei loro sogni, *The High Sign* è un film ricco di gag brillanti e surreali, che fotografa il passaggio di Keaton dalla 'stagione Arbuckle' a un'epoca di folgorante e personalissima ispirazione comica.

Per il restauro di *The High Sign* sono stati analizzati e studiati 23 elementi: 16 tra questi – provenienti da Cohen Film Collection, The Library of Congress, Cinémathèque française, CNC – Archives françaises du film, The National Library of Norway e Gosfilmofond – sono stati digitalizzati e comparati. Due elementi sono stati infine individuati come i migliori: il negativo originale (44538-1) e un controtipo negativo nitrato di seconda genera-



The High Sign

zione (44538-2) conservati presso la Library of Congress, entrambi scansionati in 4K. Anche in presenza di lacune si è deciso di non integrare i pochi fotogrammi mancanti, a favore del livello qualitativo dell'immagine. Il controtipo ha sostituito il negativo solo per le parti talmente colliquate da compromettere l'intelligibilità delle immagini. Durante la fase di restauro

digitale è stato fatto il possibile per omogeneizzare il controtipo al negativo a livello di *grading* e di grana della pellicola.

The first of the 19 short comedies directed by Buster Keaton (and Eddie Cline) between 1920 and 1923, The High Sign is Keaton's true debut as an independent filmmaker. Disappointed by the film,

and by virtue of his newly acquired creative freedom, Keaton decided to shelve the film for over a year in favour of *One Week*. While probably not as stylistically and narratively strong as the odyssey of the two newly-weds struggling with their dream-house, *The High Sign* is full of brilliant and surreal gags, capturing Keaton in his transition between the 'Arbuckle era' and a season of dazzling and personal comic inspiration.

For the restoration of *The High Sign* we inspected and analysed 23 elements: 16 of those – from the Cohen Film Collection, The Library of Congress, the Cinémathèque française, CNC – Archives françaises du film, The National Library of Norway and Gosfilmofond – were digitized and compared. Two elements were finally selected for reconstruction: the original negative (44538-1) and a second generation nitrate duplicate negative (44538-2) held at the Library of Congress, both scanned at 4K resolution. The original negative was used consistently throughout the restoration: a deliberate decision was taken not to use the duplicate negative to integrate the occasional missing frames in favour of maintaining the overall quality level of the image. However, the duplicate negative was used to replace portions of the negative so severely affected by chemical decay as to compromise the intelligibility of the image. Through digital restoration, we tried to homogenise, as much as possible, the two elements in terms of grading and grain level.

THE PALEFACE

USA, 1922

Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

■ T. it.: *Il viso pallido*. Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts. Prod.: Joseph M. Schenck per Comique Film Corporation ■ DCP. D.: 20'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / English intertitles with Italian subtitles



The Paleface

■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna.
■ Restaurato nel 2016 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2016 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory

La premessa è semplice: cosa succede quando un cacciatore di farfalle penetra giulivo nel campo degli indiani sul piede di guerra? Non è la prima volta (e non sarà l'ultima) che Keaton esplora il potenziale satirico del western: qui, nonostante qualche inevitabile cliché razzista, la parodia non sembra fare distinzione tra i nativi d'America e l'uomo bianco.

Con dieci cortometraggi alle spalle e una vitalità creativa che inizia a soffrire delle costrizioni imposte dalle commedie a due rulli, Keaton esce qui dallo scenario urbano per utilizzare una tela

più grande e per essere libero di giocare con ponti, precipizi e alberi altissimi. In *The Paleface*, l'audacia acrobatica di Keaton sembra non avere limiti: "Aveva già compreso – scrive Robinson – il singolare potere di queste gag da brivido, che gli venivano naturali ed erano filmate senza inganni, in lunghissime sequenze che non nascondevano nulla, sincere come lo stesso Keaton".

Per il restauro di *The Paleface* sono stati analizzati, studiati, digitalizzati e comparati 19 elementi provenienti da Cohen Film Collection, Cinémathèque de Toulouse, CNC – Archives françaises du film, Deutsche Kinemathek e Filmoteca de Catalunya. Per la ricostruzione del film sono stati utilizzati quattro elementi: un controtipo negativo di seconda generazione (RRP1519), un altro controtipo negativo di seconda generazione (RR646), un controtipo positivo (RR5019)

contenente solo le didascalie originali – tutti e tre conservati presso Cohen Film Collection – e un positivo nitrato di prima generazione proveniente dalla Cinémathèque de Toulouse (948051). Tutti gli elementi sono stati scansionati in 4K.

L'elemento positivo nitrato proveniente da Toulouse è risultato essere quello fotograficamente migliore, tuttavia, a causa di importanti lacune in quasi tutte le inquadrature, è stato utilizzato solo quando possibile. La ricostruzione del primo rullo si è avvalsa necessariamente anche del controtipo negativo RRP1519, elemento fotograficamente inferiore, mentre per il secondo rullo si è fatto ricorso al controtipo negativo RR646, contenente anche le didascalie originali.

I titoli di testa e le didascalie del rullo 1, assenti in tutti gli elementi, sono state invece ricostruite digitalmente sulla base del controtipo positivo RR5019, anch'esso inutilizzabile interamente poiché proveniente da un elemento colliquoato al tempo della stampa. Per lo sfondo del cartello iniziale ci si è avvalsi della cornice del film *Cops*. Sia i due controtypi negativi che il controtipo positivo avevano un difetto di stampa per cui l'immagine risultava leggermente anamorfizzata. Usando come riferimento la copia nitrato è stato possibile riportare digitalmente l'immagine al suo aspetto originale.

The premise is quite straightforward: what happens when a butterfly hunter arrives gaily at an Indian camp that is just on the brink of war? This isn't the first time (and it won't be the last), that Keaton explores the satirical side of the western genre: here, despite a few inevitable racist clichés, the parody makes no distinction between Native Americans and the White Man.

With ten short comedies already completed and a creative energy that begins to suffer the limitations imposed by two reelers, with The Paleface Keaton gives the impression of having made his way out of the city in order to use a larger

canvas, to 'play' with bridges, cliffs and infinitely tall trees. Keaton's acrobatic boldness appears limitless: "already he had understood the special potency of these perilous gags – wrote David Robinson – performed as easily as breathing, it seemed, and filmed without fakery, in all-revealing, long-take long-shots as frank in their gaze as Keaton himself.

For the restoration of The Paleface we have inspected, analysed, digitised and compared 19 elements coming from the Cohen Film Collection, the Cinémathèque de Toulouse, CNC – Archives françaises du film, the Deutsche Kinemathek and the Filmoteca de Catalunya.

Film reconstruction used four elements: two different second generation duplicate negatives (RR646 and RRP1519), a duplicate positive (RR5019) containing only the intertitles – all from the Cohen Film Collection – and a first generation positive nitrate preserved at the Cinémathèque de Toulouse. All the elements were scanned at 4K resolution. Despite its higher photographic quality, the nitrate positive coming from Toulouse showed a considerable number of missing frames in almost every shot and it was therefore used only when possible. That left little choice but to use elements of a lesser photographic quality, such as dupe negative RRP1519 for the reconstruction of reel one and dupe negative RR646, which also included original intertitles, for the second reel. The typeface of the opening title and all the intertitles in reel one have been reconstructed digitally using dupe positive RR5019 as a reference. The textframe from Cops was used for the opening card.

Both dupe negatives and the dupe positive exhibit a print defect which results in a slight anamorphic distortion of the image. Using the nitrate print as a reference it was possible to digitally correct this problem and restore the image to its original aspect.

COPS

USA, 1922

Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

■ T. it.: *Poliziotti*. Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts, Steve Murphy, Eddie Cline. Prod.: Joseph M. Schenck per Comique Film Corporation
■ DCP. D.: 20'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna. ■ Restaurato nel 2016 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Con il sostegno di Matthew e Natalie Bernstein / *Restored in 2016 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory. Restoration supported by Matthew and Natalie Bernstein*

La lavorazione di *Cops* iniziò poco prima del secondo processo Arbuckle, cosa che secondo molti rese il film più cupo di quanto non fosse nel progetto iniziale di Keaton. Pur armato delle migliori intenzioni, il suo personaggio scivola progressivamente in una spirale kafkiana di colpevolezza alla quale, sul finire, sembra non avere più la forza di opporsi, scegliendo di lasciarsi 'inghiottire' dai cancelli del commissariato di polizia. L'ultima sequenza, in cui Buster è inseguito da una "moltiplicazione terribile di poliziotti invadenti e vendicativi che anneriscono lo schermo col loro pullulare", resta tra le più celebri e immediatamente riconoscibili della storia del cinema.

Per il restauro di *Cops* sono stati analizzati, studiati, digitalizzati e comparati 16 elementi provenienti da Cohen Film Collection, Deutsche Kinemathek, Gosfilmofond, The National Library of Norway, CNC – Archives françaises du film, e Filmoteca de Catalunya.

Per la ricostruzione del film è stato utilizzato principalmente un controtipo negativo safety (31657) di seconda



Cops

generazione conservato presso Cohen Film Collection scansionato in 4K. In questo elemento non erano montate le scene di repertorio della parata dei poliziotti e altre cinque inquadrature che sono state integrate ricorrendo a un positivo nitrato di prima generazione estremamente lacunoso

(SDK 01680-N), conservato dalla Deutsche Kinemathek. In particolare, solo gli elementi europei (5 dei 16 presi in esame) presentavano queste scene, inducendo il sospetto di un loro inserimento successivo. Una approfondita analisi dell'elemento filmico più antico e l'opinione di diversi sto-

rici del cinema, ci hanno confermato che questo materiale faceva parte del montaggio originale. Un altro dubbio è stato sollevato dalla visione di una recente edizione home-video che presenta una correzione di raccordo nella scena in cui Keaton è alla guida del carro trainato dal cavallo. Questa

edizione home-video risulta quindi diversa da tutti gli elementi filmici comparati che sono stati adottati come riferimento finale.

Il controtipo negativo della Cohen Film Collection presentava delle strisce bianche verticali che sono state risolte quasi completamente con il restauro digitale.

The production of Cops began just before the second Arbuckle trial, which according to many contributed to making the film much bleaker than Keaton's original project. Despite his good intentions, Keaton's character progressively spirals downward into a Kafkaesque loop of culpability against which he ultimately no longer seems to have the strength to fight and thus allows himself to be 'swallowed up' by the gates of the police station. The final sequence in which 'the film erupts with an irrational multiplication of intrusive and vindictive policemen, their proliferation as they pursue him gradually darkening the screen' remains one of the most celebrated in the history of cinema.

For the restoration of Cops we inspected, analysed, digitised and compared 16 elements – from the Cohen Film Collection, the Deutsche Kinemathek, Gosfilmofond, the CNC – Archives françaises du film, The National Library of Norway and the Filmoteca de Catalunya.

As its main source the film reconstruction used a second-generation safety duplicate negative (31657) preserved by the Cohen Film Collection which was scanned at 4K resolution. This element, however, did not include the stock footage of the policeman's parade, as well as other five shots. A severely incomplete first generation nitrate positive print (SDK 01680-N) held by the Deutsche Kinemathek was used to reintegrate all these missing portions of the film. Only the European elements inspected (5 out of 16), included the policeman's parade insert, raising doubts that it might have been added later. An in-depth analysis of the oldest film element and the opinions of several

film historians confirmed that the stock footage was part of the original editing. Another issue in the reconstruction was raised by a recent home-video release: the scene in which Buster is riding the horse-cart across town is edited slightly differently presumably to improve spatial continuity. This edition differs from all the film elements in our possession which were, therefore, adopted as reference.

SEVEN CHANCES

USA, 1925 Regia: Buster Keaton

■ T. it.: *Le sette probabilità*. Sog.: dalla pièce omonima di Roi Cooper Megrue. Scen.: Clyde Bruckman, Jean Havez, Joseph Mitchell. F.: Elgin Lessley, Byron Houck. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton, T. Roy Barnes, Snitz Edwards, Ruth Dwyer, Frankie Raymond, Erwin Connelly, Jules Cowles. Prod.: David Belasco per Buster Keaton Productions ■ DCP. D.: 56'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna. ■ Restaurato da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Adattamento di una farsa teatrale portata senza troppo successo sulle scene di Broadway nel 1916, *Seven Chances* nacque sotto una cattiva stella: Keaton intuì subito che si trattava di un progetto debole e lontano dalle sue corde, ma avendo accumulato debiti con Joe Schenck non riuscì a sottrarsene. Per superare la staticità teatrale e portare il suo personaggio fuori dalle quattro mura, Keaton si affidò alla sua squadra di sceneggiatori, Clyde Bruckman, Jean Havez e Joseph Mitchell: se la prima parte del film è a tratti lenta e non del tutto convincente, la seconda mostra però un magnifico lavoro corale che culmina in un memorabile climax.

Keaton raccontò che la scena dei massi che rotolavano giù dalla collina gli fu suggerita dalle risate del pubblico durante una *preview* del film. Ma fu il suo eccezionale intuito comico e una strabiliante performance fisica a trasformare un semplice incidente in una delle scene più geniali della sua opera.

Per il restauro di *Seven Chances* sono stati analizzati e studiati 25 elementi e digitalizzati e comparati 16 elementi provenienti da Cohen Film Collection, The Library of Congress, Cinémathèque française e CNC – *Archives françaises du film*.

Per i titoli di testa Technicolor 2-strip sono stati scansionati e comparati al *grading* tre elementi: un positivo nitrato d'epoca decaduto (44662-2), un internegativo (RR8152) e un interpositivo (BND26/Sections) restaurati negli anni Novanta a partire dal positivo nitrato. Si è scelto di utilizzare l'interpositivo restaurato poiché è risultato essere l'elemento migliore come resa dei colori. Negli anni Novanta, infatti, il nitrato era ancora in condizioni tali da consentire di stampare buoni elementi intermedi. Solo il titolo di testa è stato ripreso dal nitrato poiché gli elementi degli anni Novanta presentavano un cartello di titolo ricostruito.

Per la ricostruzione del film è stato utilizzato un positivo nitrato imbibito ambra (44662-1) di prima generazione conservato presso la Library of Congress. Solo per un'inquadratura lacunosa del positivo si è fatto ricorso a un controtipo negativo safety di seconda generazione (RR815) conservato presso Cohen Film Collection. L'imbibizione ambra è stata preservata nel restauro poiché il positivo nitrato è perfettamente riconducibile al prologo Technicolor per epoca e codici elemento.

Infine, a titolo di documentazione: la comparazione ha rivelato che due elementi – un controtipo negativo safety provenienti dal Cohen Film Collection e un positivo safety proveniente

da Cinémathèque française – contenevano quattro inquadrature provenienti da un secondo negativo.

Adapted from a rather unsuccessful Broadway farce from 1916, Seven Chances was born under an unlucky star: Keaton realised right away that the project was weak and not in line with his repertoire, but having borrowed a considerable amount of money from Joe Schenck, he did not feel in the position to turn the film down. To overcome the static nature of the play and develop his character beyond the four walls, Keaton entrusted the script to his team of writers, Clyde Bruckman, Jean Havez and Joseph Mitchell: while the first half of the film is sometimes slow and not fully convincing, the second part is orchestrated beautifully and culminates in a memorable climax. Keaton told his biographer that it was the audience's laughter during a preview which gave him the idea of boulders rolling down the hill. However, it was indisputably his comic intuition and extraordinary performance which turned a simple accident into one of the most brilliant scenes of his entire career.

For the restoration of Seven Chances we inspected and analysed 25 elements: 16 of those – from the Cohen Film Collection, The Library of Congress, the Cinémathèque française, the CNC – Archives françaises du film – were digitised and compared. For the 2-strip Technicolor opening titles three elements were digitised and compared at the colour grading unit: a decayed original positive nitrate print (44662-2), an internegative (RR8152), and an interpositive (BND26/Sections). The latter two resulted from a restoration carried out in the Nineties which used the original positive nitrate print. At that time, the nitrate was in a better state of preservation than it is today, allowing the creation of good intermediate elements. Eventually the previous restored interpositive was chosen due to the better response at colour grading. The nitrate positive was used only for one opening title card since



Seven Chances

the others were not original. The film reconstruction used a first-generation amber-tinted positive nitrate preserved at the Library of Congress. One shot with a significant number of missing frames was completed from a second generation safety duplicate negative (RR815) held by The Cohen Film Collection. The decision to keep the amber tint was dictated by the matching label codes of the positive nitrate and Technicolor prints' prologue.

As an additional note: comparison showed that two elements – a safety duplicate negative preserved by the

Cohen Film Collection and a safety positive preserved at the Cinémathèque française – include four shots which derive from a second negative.

PROGETTO CHAPLIN

The Chaplin Project

Programma a cura di / *Programme curated by* **Cecilia Cenciarelli**
Note di / *Notes by* **Cecilia Cenciarelli e Timothy Brock**



Sono poco più di un centinaio i negativi su lastra di vetro – risalenti agli anni tra il 1918 e il 1921 – conservati all'interno dell'Archivio Chaplin. Tra queste fotografie, in particolare quelle scattate durante le riprese di *Un idillio nei campi* e *Il monello*, ce ne sono alcune di una bellezza assoluta, in cui Chaplin è immortalato, in tutto lo splendore della gioventù e nel pieno del suo slancio creativo; in questi scatti la quantità di dettagli è tale da permettere di vedere da vicino la 'materia' dei film – la polvere sulle scarpe, la trama dei tessuti, l'incarnato e le rughe d'espressione sui volti. Su una di queste, Chaplin con le ali d'angelo sorretto da una fune sul set di *Il monello*, cadde nel 1999 la nostra scelta per il manifesto e la copertina del catalogo del Cinema Ritrovato, che all'epoca constava di una trentina di pagine senza illustrazioni (e con i prezzi ancora in lire!).

Fu durante quell'edizione che presentammo in prima mondiale il restauro di *Il monello*, che fu anche il primo dei film di Chaplin realizzato dall'Immagine Ritrovata, allora sotto la direzione di Nicola Mazzanti. Il restauro seguì una filiera quasi completamente fotochimica, eccezione fatta per una scena del film in cui lo stato avanzato del decadimento del negativo suggerì di intervenire, in maniera quasi sperimentale, utilizzando l'ancora incerta e costosissima tecnologia digitale disponibile. Quella proiezione segnò la nascita del Progetto Chaplin (e l'immagine di Chaplin alato la fotografia di quell'inizio) – quindi l'idea di restaurare tutti i film di Chaplin, la scoperta e una prima ricognizione delle carte e delle fotografie.

Presentare, diciassette anni dopo, un nuovo restauro di *Il monello* è un po' come contare i cerchi concentrici della nostra crescita. Inauguriamo la nostra trentesima edizione festeggiando il settantesimo compleanno di *Tempi moderni*, che non è solo uno dei titoli su cui abbiamo lavorato più in profondità ma anche forse la più perfetta delle sinestesie che il cinema ci abbia lasciato in eredità.

Un sincero ringraziamento a Kate Guyonvarch e alla Famiglia Chaplin.

Cecilia Cenciarelli

Among the archival gems preserved in the Chaplin Archive, there are just a hundred glass plate negatives – dating from 1918 to 1921. Some of these photos, in particular those shot on the set of Sunnyside and The Kid, are pure beauty: Chaplin is immortalized in all the splendour of his youth and creative might; the quantity of details in these images allows us to see up close the 'physical matter' of cinema – the dust on shoes, the pattern of fabrics, the complexion and expression lines of faces. One of these, Chaplin with angel wings held up by a rope on the set of The Kid, was chosen in 1999 as the image for Il Cinema Ritrovato's poster and the cover of the festival's catalogue, which at that time was about thirty pages long without any pictures (and with the price still in lire!).

It was at that edition that we presented the world premiere of the restoration of The Kid, which was also the first of Chaplin's films restored by L'Immagine Ritrovata, at that time under the direction of Nicola Mazzanti. The restoration was almost entirely photochemical, save one scene where the negative was in such poor conditions that it prompted making an almost experimental use of very costly digital technology. That screening in fact marked the birth of the Chaplin Project (and the image of a winged Chaplin the photograph of that beginning) – and with it, the idea of restoring Chaplin's entire work, the discovery and preliminary inventory of papers and stills.

Presenting, seventeen years later a new restoration of The Kid is like counting the concentric circles of our own growth. It is not by chance that we are inaugurating our thirtieth edition with a celebration of the seventieth anniversary of Modern Times, which is not only one of the films that we have worked on in great depth but also perhaps the most perfect examples of synesthesia that cinema has left us.

Sincere thanks to Kate Guyonvarch and the Chaplin Family.

Cecilia Cenciarelli

THE KID

USA, 1921 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Il monello*. Scen., Mus.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. M.: Charles Chaplin, Roland Totheroh. Scgf.: Charles D. Hall. Int.: Charles Chaplin (il vagabondo), Edna Purviance (la madre), Jackie Coogan (il bambino), Tom Wilson (poliziotto), May White (sua moglie), Carl Miller (pittore), Henry Bergman (guardiano del dormitorio), Chuck Reisner (bullo), Lita Grey (angelo), Albert Austin (uomo nel dormitorio). Prod.: Charles Chaplin per First National ■ DCP. D.: 60'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles*. Da: Roy Export Company S.A.S., Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory* ■ Musica composta da Charles Chaplin in collaborazione con Eric James restaurata e adattata da Timothy Brock / *Original score composed by Charles Chaplin in association with Eric James, restored and adapted by Timothy Brock*

Del *Monello* conosciamo già tutto. Sappiamo, ad esempio, che per salvare i negativi del film che rischiavano il pignoramento in attesa della sentenza di divorzio, Chaplin li imballò in dodici casse (divisi in cinquecento rulli nascosti dentro ai barattoli del caffè) e li trafugò fino a Salt Lake City. Qui, in una stanza d'albergo, Chaplin e Rollie Totheroh montarono il film di nascosto e con un'attrezzatura di fortuna, scegliendo tra oltre duemila sequenze sparpagliate sopra e sotto i letti, sui mobili e persino in bagno.

Conosciamo anche la storia di Jackie Coogan, che oltre a essere stato forse il più prodigioso dei comprimari chapliniani, fu l'interruttore che accese l'ispirazione per *Il monello*: a Chaplin furono sufficienti una manciata di minuti in cui vide Coogan calcare il palcoscenico dell'Orpheum Theatre per

immaginare alcune delle scene cardine del film e imbastirne la trama.

Sappiamo infine, ma forse tendiamo a dimenticarlo ora che quasi un secolo ci divide da quest'opera, che anche *Il monello*, come tutti i film di Chaplin, fu realizzato 'contro e nonostante'.

Furono in molti a sconsigliargli di avventurarsi su un terreno praticamente inesplorato, in cui farsa, commedia e melodramma avrebbero dovuto trovare e mantenere un equilibrio credibile per quasi un'ora. Eppure Chaplin si calò nel registro drammatico con sicurezza e onestà, smorzando la farsa con la poesia e prevenendo l'eccesso di sentimento con una comicità incontaminata in cui riescono a trovare fluidamente spazio il surreale e l'onirico. Se è vero, come molti critici hanno sostenuto, che nei suoi film Chaplin non ha fatto altro che rievocare e declinare l'esperienza e l'umiliazione della povertà e i ripetuti strappi affettivi vissuti da bambino, forse mai, come in *Il monello*, il racconto dell'infanzia è apparso tanto sincero e autentico.

Cecilia Cenciarelli

We know everything about The Kid. For example, we know that when Chaplin risked losing the negative due to his pending divorce, he packed it off in twelve cases (with five hundred reels hidden in coffee cans) and took them to Salt Lake City. Once there, he and Rollie Totheroh edited the film in a hotel room using makeshift equipment, choosing from over two thousand sequences scattered on top of the beds, furniture and even in the bathroom. We also know about Jackie Coogan. Aside from being Chaplin's most magical co-star, he also sparked Chaplin's imagination for The Kid: just a few minutes of seeing Coogan onstage at the Orpheum Theatre and Chaplin was already imagining the film's key scenes and outlining its plot.

Last, we know, although we tend to forget it now that nearly a century has passed since its making, that The Kid, like all of Chaplin's movies, was made

'against and despite'.

Many advised him against venturing into the virtually unexplored terrain of a film that had to maintain a credible balance between farce, comedy and melodrama for almost an hour. Chaplin, however, took on the drama with confidence and honesty, mitigating farce with poetry, curbing sentimentality with pure comedy, and finding space for the surreal and oneiric. If it is true, as many critics believe, that Chaplin drew upon the humiliation of poverty and emotional scarring he experienced as a child, then perhaps there is no more sincere and authentic account of childhood than The Kid.

Cecilia Cenciarelli

Restauo e adattamento della colonna sonora del *Monello* *Restoring and adapting The Kid score*

Chaplin era anziano ma ancora molto attivo quando compose la colonna sonora per *Il monello* al pianoforte di casa a Corsier-sur-Vevey, in Svizzera, nel 1971. Compose diciotto distinti movimenti e affidò al suo fedele collaboratore Eric James il compito di trascriverle per partitura (su due pentagrammi). Per orchestrare le musiche e dirigere la sessione di registrazione fu chiamato l'arrangiatore e compositore inglese Eric Rogers.

In continuità con le colonne sonore precedenti, la musica del *Monello* non è sentimentale nel senso più convenzionale e nostalgico del termine, ma richiama in maniera personalissima l'infanzia di Chaplin e il tipo di musica che probabilmente era abituato a sentire in casa.

È una partitura spesso percorsa dall'allegria. Non dovette essere facile, per l'ottantaduenne Chaplin, scrivere una musica per le scene ambientate in una misera soffitta che dovevano essergli fin troppo familiari, e forse comporre per 'se stesso bambino' lo aiutò a superare il ricordo della povertà. La partitura qui emerge come nota di momentaneo conforto nello squallore.



The Kid © Roy Export Company Est.

La colonna sonora fu composta per la versione rieditata da Chaplin nel 1971, e fu registrata in un solo giorno, il 25 ottobre di quell'anno. Come per tutti gli altri suoi film, le musiche composte da Chaplin non erano pensate per essere eseguite dal vivo e venivano registrate in studio per la proiezione al cinema o il passaggio televisivo del film. Per questo motivo furono tutte composte per una velocità di proiezione di 24 fotogrammi al secondo.

Il mio lavoro è consistito nell'adattare la colonna sonora composta per la versione sonora del *Monello* alla versione

muta dello stesso (proiettato a 21 fotogrammi al secondo), sviluppando la partitura per allungare i passaggi e mantenendo al contempo la sincronizzazione con le immagini. Mentre per alcune scene più brevi si è trattato semplicemente di sviluppare l'arrangiamento per poche battute, in molti altri casi è stato necessario un lavoro più approfondito, considerando anche che l'orchestrazione di Eric James, già a 24 fotogrammi al secondo, presenta numerose ripetizioni.

Per quei passaggi ho fatto riferimento agli appunti originali presenti sul-

le singole parti a matita e ho ripreso l'orchestrazione da zero usando come modello le partiture di *Luci della città* (1931), *Tempi moderni* (1936) e *La febbre dell'oro* (1925-1942), composte da Chaplin nel suo periodo di massima creatività.

La partitura del *Monello* è stata composta per: ottavino, due flauti, oboe, corno inglese, due clarinetti, clarinetto basso, clarinetto contrabbasso, fagotto, due corni, due trombe, due tromboni, timpani, percussioni, pianoforte, celesta, arpa e archi.

Timothy Brock

An elderly but active Chaplin composed his score to *The Kid* at his home piano in Corsier-sur-Vevey, Switzerland in 1971. He wrote 18 individual compositions and relied on his long-time musical associate, Eric James, to transcribe each number in short score form (2-stave). London-based arranger and composer Eric Rogers was engaged to orchestrate the sketches and conduct the recording session.

Much like his later scores, the music to *The Kid* is not sentimental in the traditional 'looking-back' sense, but rather as a fond and very personal reflection of his own childhood, and the music which most certainly permeated his household. It is interesting to note how cheery much of this score is. It must have not been easy, for 82-year-old Chaplin to compose to those all-too-familiar images of life in the dismal upstairs garret, and perhaps making music for the boy-Chaplin was an effective way to combat the memory of poverty. Music here seems to provide a comforting, transient light rarely found in such squalor.

The score had been composed for the version Chaplin last edited in 1971, and was recorded in one day, on October 25th of the same year. As with all his films, the scores he composed were not intended for live orchestral performances, they were recorded in studio to be released theatrically or on television as sound films. Therefore all his scores were composed to the film running at 24 fps.

My job was to adapt the sound-version score to the silent-version film – which runs at 21 fps – developing the score to lengthen the passages, while still maintaining the synchronization of music with the images. While several shorter scenes were a simple matter of extending the existing orchestration by a few bars, many others needed a more extensive span, also considering that the Eric Rogers orchestration is already spread pretty thin by repetition at 24 fps. For those passages, I decided to go back to the original pencil sketches and started the orchestration process from scratch, using as a model the scores to *City Lights*

(1931), *Modern Times* (1936) and *The Gold Rush* (1925/1942), composed by Chaplin at the height of his creative powers.

The score calls for piccolo, 2 flutes, oboe, english horn, 2 clarinets, bass-clarinet, contrabass-clarinet, bassoon, 2 horns, 2 trumpets, 2 trombones, timpani, percussion, piano, celesta, harp and strings.

Timothy Brock

MODERN TIMES

USA, 1936 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Tempi moderni*. Scen., M., Mus.: Charles Chaplin. F.: Rollié Totheroth, Ira Morgan. Scgf.: Charles D. Hall, Russell Spencer. Int.: Charles Chaplin (il Vagabondo), Paulette Goddard (la Monella), Henry Bergman (il padrone del ristorante), Chester Conklin (il capo-meccanico), Tiny Sandford (Big Bill), Hank Mann, Louis Natheaux (scassinatori), Allan Garcia (il direttore della fabbrica). Prod.: Charles Chaplin per United Artists ■ DCP. D.: 88'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Roy Export Company S.A.S. e Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il Laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con The Criterion Collection / *Restored by Cineteca di Bologna and The Criterion Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory* ■ Musica composta da Charles Chaplin, restaurata e diretta da Timothy Brock / *Music composed by Charles Chaplin, restored and directed by Timothy Brock*

“*Tempi moderni* è il film del Ventesimo secolo, una riflessione in cui si riassumono felicità e incubo, libertà e alienazione, la condizione dell'uomo e il suo punto di vista su ciò che accadeva intorno a lui nel secolo che stava vivendo – scrive Peter von Bagh. È un film magistralmente minimalista ma dagli enormi orizzonti, un salto verso l'ignoto e la crudeltà”.

È una crudeltà nuova, kafkiana, perché gli avversari non sono più i pre-

potenti o i poliziotti di quartiere, in cui in fondo è ancora presente un'idea di umanità, ma, suggerisce Ejzenstein, qualcosa di più grande: “Prima, il grande picchiava il piccolo, che veniva battuto senza pietà. È l'uomo che batte l'uomo. Ma ora avviene anche di peggio: l'uomo è battuto dalla società”.

Punto di fusione ideale tra il personaggio di Charlot e la Storia collettiva, *Tempi moderni* è una perfetta sintesi dell'umanesimo chapliniano e di tutto il suo cinema precedente. Incalzato da chi voleva attribuirgli un nuovo ruolo di cineasta politico, Chaplin rispondeva, qualche mese prima dell'uscita del film: “Con questo film non mi propongo di trattare alcun problema politico e sociale. I miei eroi saranno degli operai. Il mio personaggio è l'uomo. Non l'ho mai battezzato; non ha nome: è l'uomo”.

Ed ecco allora che il proponimento del film, dichiarato nel cartello di apertura, di raccontare una “storia di industria e di impresa individuale – un'umanità che si batte alla ricerca della felicità” si cristallizza in due immagini simbolo, destinate a essere racchiuse in una capsula del tempo per raccontare il Novecento a chi non è ancora al mondo: Charlot/operaio intrappolato negli ingranaggi della macchina – “un panorama dell'animo moderno dipinto a mano, un 'primo piano psichiatrico', un quadro cubista” – e il Vagabondo e la Monella per strada – per von Bagh “la più riuscita rappresentazione della felicità umana che sia stata mai portata sullo schermo”.

Cecilia Cenciarelli

“*Modern Times* is the film of the twentieth century, a creation encompassing happiness and nightmare, freedom and alienation, man's condition and point of view on what was happening around him in the time he was living”, wrote Peter von Bagh. “It is masterfully minimalist, a film that opens new horizons, a leap into the unknown and cruelty”. That cruelty was new and Kafkaesque.



Modern Times © Roy Export Company S.A.S.

The adversary is not a bully or the local police, who in the end are still human, but something larger as Ejzenstein noted, "The big one beats the little one. He is beaten up. At first - man by man. Then more - man by society."

The perfect point of convergence between the character of the Tramp and collective history, Modern Times flawlessly combines Chaplin's humanism with his previous film work. When asked about his new role as a political filmmaker, Chap-

lin answered, a few months before the movie's release, "I do not intend to deal with any political or social issue with my film. My heroes are factory workers. My character is man. I never christened him; he does not have a name: he is man". According to the opening title, the film's purpose is to tell a "story of industry, of individual enterprise - humanity crusading in the pursuit of happiness", and that purpose is crystallized in two symbolic images that, if put in a time

capsule, could illustrate the twentieth century to those who were not born in it: the Tramp/factory worker stuck in the gears of the machine is - "both a hand-painted landscape of the modern soul and a psychiatric close-up. A cubist tableau" - while the Tramp and the Gamin on the road - for von Bagh - is probably the most complete image of human happiness ever created on screen.

Cecilia Cenciarelli



OMAGGIO A MARLON BRANDO

Tribute to Marlon Brando

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**
Note di / Notes by **Ian Christie, Goffredo Fofi, Miguel Marías,**
Paolo Mereghetti e Jonathan Rosenbaum

Pacchi di registrazioni su cassetta ritrovate, un ologramma del volto di Marlon che sembra scaturire dal mondo di là e confessarsi ai viventi, e un mucchio di spezzoni di film accuratamente scelti, di scene di lavorazione, di documenti e interviste televisivi e cinematografici. La preoccupazione principale di Marlon Brando è stata certamente quella di cercarsi interrogarsi trovarsi, nella convinzione che fosse possibile andare al fondo della conoscenza e, in sostanza, guarire, trovare la pace nell'accordo tra la propria biografia e la propria psiche, tra i fatti della società e quelli della coscienza. Il film *Listen to Me Marlon*, costruito a partire da questi materiali, è il tentativo di mettere insieme i pezzi seguendo in sostanza le indicazioni dell'attore, di dare unità alla parte privata e a quella pubblica della vita di un uomo celebrato e chiacchierato. Ma non si tratta soltanto di una curiosità prevedibile per uno dei rari miti duraturi della *mass culture* statunitense, un mito quasi mondiale, quel che il film di Riley finisce per suggerire è molto di più, come indica Brando stesso nelle sue confessioni, registrate a futura memoria. L'attore vi cita non a caso Shakespeare e maledice biblicamente la sua sorte, dopo aver arricchito, dice, centinaia di psicoanalisti e psichiatri, e si confronta con Dio, che ci sia o non ci sia fa lo stesso, per chiedersi cos'è l'uomo, e cosa sono il bene e il male e come si mescolano e rendono difficile il distinguerli.

Cosa è lui, Marlon Brando, il figlio di una madre dolce e alcolizzata, di un padre macho e violento, il giovane provinciale che diventa newyorkese negli anni che succedono a una guerra che non ha fatto in tempo a fare e che si scopre attore, e che attore!, frequentando l'Actors Studio da allievo più di Stella Adler, figura materna protettiva ma esigente, che non di Strasberg o di quel Kazan che lo porterà al successo con il *Tram che si chiama Desiderio*. Una fama eccessiva impedisce una vita normale. Marlon attore nuovo impone sullo schermo una fisicità di inedita forza e un modo di recitare complesso, intimo e però evidente in cui la presenza fisica va insieme all'introspezione più accanita. Diventa il segno di un'epoca e questo gli impedisce di essere solo un attore, e una vita normale. I suoi grandi film sono in realtà rari (il *Tram*, *Fronte del porto*, *Viva Zapata*, *Il selvaggio*, i film di Penn e Huston, *Il padrino* e *Apocalypse Now*, e quell'*Ultimo tango* in cui Bertolucci lo guidò a essere-e-fare se stesso, a svelarsi e scoprirsi impudicamente e dolorosamente e bensì trionfalmente, in un incontro-scontro attore-regista che sapeva per entrambi di ossessive pratiche psicanalitiche). Fu il successo il suo nemico, la sua difficoltà a potersene districare, e il suo amore, nonostante tutto, per quel che il successo gli portava, anzitutto il denaro.

Bundles of rediscovered cassette recordings, a hologram of Marlon's face that seems to emerge from the beyond to deliver a confession to the living, a pile of carefully chosen film extracts, behind the scenes images, and film and television interviews. Brando's main preoccupation was certainly searching, questioning, finding himself; he laboured under the conviction that it was possible to get to the root of his consciousness and, basically, to heal himself. He hoped to find peace by achieving a balance between his life and his psyche, the facts of society and those of his conscience. The film Listen to Me Marlon, which is constructed from this material, is an attempt to put the pieces together, basically following the actor's suggestions in order to unify the private and public sides of this celebrated and much talked about man. But it is not simply a predictable curiosity on one of the rare, long-lasting myths of American mass culture – indeed an almost global myth. Riley's film ultimately amounts to much more, as Brando himself indicates in his confessions, recorded for posterity's sake. It is no accident that the actor cites Shakespeare, biblically cursing his fate. After having enriched, he claims, hundreds of psychoanalysts and psychiatrists, he turns to God (whether he exists or not is not important) to enquire about the nature of man, of good and evil, and of how the two mix until they are hard to distinguish.

This is Marlon Brando, the son of a sweet but alcoholic mother and a violent and macho father; a young provincial who became a New Yorker in the years following a war in which he was too young to fight. It was in New York that he frequented the Actors Studio and discovered he was an actor – and what an actor! He was more a pupil of Stella Adler, a protective but demanding maternal figure, than he was of Strasberg or Kazan, who would later bring him success with A Streetcar Named Desire. Excessive fame impedes ordinary life. Marlon the new actor is imposing on the screen with a physicality of unprecedented power and a complex acting style, both intimate and obvious; physical presence goes hand-in-hand with dogged introspection. He became the symbol of an era and this prevented him from simply being an actor, or from living a normal life. His great films are actually few and far between: Streetcar, On the Waterfront, Viva Zapata!, The Wild One, the films by Penn and Huston, The Godfather, Apocalypse Now, and Last Tango in Paris. In the latter, Bertolucci guided him to be, and to play, himself; to reveal himself and to discover himself – indecently, painfully and finally triumphantly – in an encounter/collision between an actor and a director, both of whom were informed by obsessive psychoanalytic practice. His enemy was success; the difficulty of escaping it and, despite everything, the love of all that it brought him – above all, money.

Goffredo Fofi

Goffredo Fofi

A STREETCAR NAMED DESIRE

USA, 1951 Regia: Elia Kazan

■ T. it.: *Un tram che si chiama Desiderio*. Sog.: dalla pièce omonima di Tennessee Williams. Scen.: Tennessee Williams. F.: Harry Stradling. M.: David Weisbart. Scgf.: Richard Day. Mus.: Alex North. Int.: Vivien Leigh (Blanche DuBois), Marlon Brando (Stanley Kowalski), Kim Hunter (Stella), Karl Malden (Mitch), Rudy Bond (Steve), Nick Dennis (Pablo), Peg Hillias (Eunice), Richard Garrick (il dottore). Prod.: Charles K. Feldman per Warner Bros. ■ DCP. D.: 122'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Warner per concessione di Park Circus ■ Restaurato da YMC Labs a partire dal negativo camera originale, DCP 2K ottenuto dal master fine grain restaurato / *Restored by YCM Labs from the original camera negative, 2K DCP created from the restored fine grain master*

Kazan – forse il miglior direttore di attori del cinema americano del dopoguerra – ha probabilmente, col fiuto che gli era proprio, accettato proprio per questo un'attrice [Vivien Leigh] di tutt'altre scuole e tradizioni che l'Actors Studio (è noto che Kazan, il quale pure era stato abbondantemente consultato da Olivier, non amava la messinscena londinese del *Tram*, e accettò la Leigh perché i produttori esigevano 'un nome' per un film non facile, e Brando non era ancora tale). La macchina da presa, mobilissima dentro la teatrale scenografia del film, coglie le reazioni dell'attrice carpendo, da professionista agguerrita, notazioni quasi da psicodramma. Ma è Brando a 'rubare' il film. Animalesco e sensuale, violento e infantile, il suo Stanley mette in mostra in jeans e t-shirt, magari strappati sul dorso nella scena madre con Stella, oppure in camicie volgarmente sgargianti e fiorite, il suo fisico pesante e muscoloso sfruttandone la carica magnetica. Le scene con Blanche sono "elettriche" perché "Brando possiede volgarità, crudeltà, sadismo e allo stesso tempo qualcosa



A Streetcar Named Desire

di terribilmente attraente" (Kazan). Contrariamente al teatro, sono ancora una volta i primi piani a dare però al personaggio un'accentuazione del suo lato infantile. [...]

La regia di Kazan ha però di straordinario in questo e in tutti i suoi film l'attenzione al 'gioco di squadra'. Che Brando imponga la sua immagine (di cui resterà per anni prigioniero) su quella di tutti gli altri, è risultato non calcolato. Lo schermo ha le sue predilezioni, e l'immaginario del pubblico fa il resto. Kazan non predilige nessuno, e dal quartetto d'attori trae il massimo, con la più rigorosa im-

parzialità, collocandoli entro una scenografia chiusa, 'teatrale', oppressiva, con pochissimi esterni in studio, tutti anch'essi 'teatrali'. [...]

Per tre film consecutivi e nell'intensissimo spazio di quattro anni, i nomi di Kazan e Brando sono legati tra loro strettamente. Col *Tram* Kazan contribuisce a fissarne l'immagine esteriore e ad assicurarne, da grande inventore di divi, uno strabiliante successo.

Goffredo Fofi

Kazan is perhaps the best director of actors in post-war American cinema and with his usual sense of intuition, he

chose an actress [Vivien Leigh] from a completely different school and tradition from the Actors Studio. (It is well-known that, despite being widely consulted by Olivier, Kazan did not like the London staging of *Streetcar* and accepted Leigh only because the producers demanded a 'name', which Brando had yet to become, for such a difficult film). The camera is extremely mobile within the film's theatrical sets and captures the actress' reactions while, like a seasoned professional, she works through a series of observations worthy of a psychodrama.

But it is Brando who steals the film. Sensual and animal-like, violent and childish, his Stanley displays himself in jeans and t-shirt (ripped in the back in his key scene with Stella), or in vulgar and garish flowered shirts; his heavy and muscular physique conveys a magnetic charge. His scenes with Blanche are "electric" because "Brando has the vulgarity, the cruelty, the sadism – and, at the same time, he has something terribly attractive about him" (Kazan). In contrast to the theatre, it is once again the close-ups which highlight the character's infantile side. [...]

Kazan's direction, in this and in all his films, is extraordinary in its attention to the value of teamwork. That Brando's image (of which he will remain a prisoner for many years) imposes itself over all the others was not a calculated effect. The screen has its own predilections, and the public's imagination does the rest. Kazan does not favour anyone, and he gets the best out of his quartet of actors, with the most rigorous impartiality, placing them within a closed and oppressive theatrical set, with few exterior scenes, also filmed in the studio and equally 'theatrical'. [...]

For three consecutive films in the space of four intense years, the names of Kazan and Brando were inextricably linked. With *Streetcar* Kazan helped consolidate Brando's exterior image and, great star-maker that he is, assured him an astonishing success.

Goffredo Fofi



The Wild One

THE WILD ONE

USA, 1953 Regia: Laszlo Benedek

■ T. it.: *Il selvaggio*. Sog.: dal racconto *The Cyclists' Raid* di Frank Rooney. Scen.: John Paxton. F.: Hal Mohr. M.: Al Clark. Scgf.: Walter Holscher. Mus.: Leith Stevens. Int.: Marlon Brando (Johnny), Mary Murphy (Kathie), Robert Keith (Harry Bleeker), Lee Marvin (Chino), Jay C. Flippen (sceriffo Singer), Peggy Maley (Mildred), Hugh Sanders (Charlie Thomas), Ray Teal (Frank Bleeker), John Brown (Bill Hannegan), Will Wright (Art Kleiner). Prod.: Stanley Kramer Pictures Corp. ■ DCP. D.: 79'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus

La differenza con tutto quello che il cinema ha fatto su questo argomento prima del *Selvaggio* è davvero enorme. Non che fossero mancati in passato film sulle bande di adolescenti. [...] Ma tutti insistevano sulle cause sociali del 'disadattamento' e sulla democratica possibilità di superarle.

Quei ribelli avevano se non una causa almeno dei motivi sociali precisamente individuabili per ribellarsi. Con gli

anni Cinquanta si assiste a un fenomeno del tutto diverso. La ribellione giovanile è *without a cause*, come il titolo originale di *Gioventù bruciata* reciterà meno di due anni dopo *Il selvaggio*. E le sue radici sono più generazionali e psicologiche che non sociali. [...]

Benedek pone per primo l'accento su connotazioni nuove della rivolta: l'interclassismo generazionale, l'assenza di obiettivi, il rischio che ne consegue di una violenza del tutto gratuita e fine a se stessa [...]. Con tutti i suoi limiti *Il selvaggio* è davvero un film 'capofila', che ha agito nel tempo più che nell'immediato ma che è entrato a far parte di un immaginario collettivo internazionale come pochi altri. [...]

E Brando? Quando *Il selvaggio* uscì in Inghilterra nel 1968, Raymond Durgnat, uno dei migliori critici inglesi, scrisse che "lo stile stridente di Brando ha una potenza che non è datata, e le parzialmente datate 'associazioni' del metodo non fanno che intensificare l'atmosfera di una causa persa, di un'anima persa [...]".

Presenza fisica immediata e centrale sin da quando compare nella prima scena del film (una strada su cui lentamente

The Wild One



avanzano rombando i Black Rebels, Johnny in testa) la sua immagine è definita nella sua *novità ed estraneità*: la moto, il cuoio, la t-shirt col bordo del collo nero, gli occhiali scuri, il berrettone sportivo e l'espressione impassibile, da vero duro. Leader della sua banda, ne è anche la presenza più massiccia. Alla sguaiataggine degli altri replica con un silenzio musone. È nelle scene con Kathie che rivela tutta la sua fragilità. Girate, le principali, con dialoghi per buona parte improvvisati, mai come in esse è stato così *mumbling*, borbottante, per l'incapacità di esprimere ciò che sente. È il borbottio ed è lo sguardo a definirne l'anima – la difficoltà profonda a capire e quella a tradurre in parole ciò che arriva a capire di sé.

Goffredo Fofi

The difference between The Wild One and everything that the cinema had produced on the subject before is truly enormous. It's not that there hadn't been films on adolescent gangs before. [...] But they all insisted on the social causes of their 'maladjustment' and of the democratic possibilities of overcoming them. Those rebels had, if not a cause, at least clearly identifiable social reasons to rebel. But the Fifties witnessed an entirely different phenomenon. Youthful rebellion now lacked clear motivation, as the title Rebel without a Cause made explicit two years later. Its roots are more generational and psychological than social. [...]

Benedek was the first to highlight the new connotations of this revolt: the new generation's lack of class distinctions, the absence of goals, and the consequent risk of gratuitous and entirely self-serving violence. [...] With all its limits, The Wild One is truly the first of a new tendency; even if its impact was not felt immediately but over the long-term, it has now entered into the international collective imaginary like few films have. [...]

And Brando? When The Wild One came out in England in 1968, one of the best English critics, Raymond Durnat, wrote that "Brando's gritty style has a

bedrock power that doesn't date, and the slightly dated associations of the Method style only enhance the atmosphere of a lost cause, of a doomed soul [...]"

Brando is an immediate and central physical presence as soon as he appears in the first scene – the Black Rebels roaring down a street with Johnny in the lead. His image is defined by its novelty and its outsider status: the motorbike, the leather, the t-shirt with a black collar, the dark sunglasses, the sporty beret and the impassive expression. A real tough guy. He is the leader of the gang and also the most imposing presence. His silent and morose manner stands out from the coarseness of the rest of the gang, while the scenes with Kathie reveal his fragility. The dialogue of their principal scenes together was largely improvised and Brando has never mumbled so much, given the character's inability to express that which he feels. It is his inarticulacy and gaze which convey his spirit: the profound difficulty in understanding and communicating through words that which he comes to realise about himself.

Goffredo Fofi

ONE-EYED JACKS

USA, 1961 Regia: Marlon Brando

■ T. it.: *I due volti della vendetta*. Sog.: dal romanzo *La storia di Hendry Jones* di Charles Neider. Scen.: Guy Trosper, Calder Willingham. F.: Charles Lang Jr. M.: Archie Marshek. Scgf.: Hal Pereira, J. McMillan Johnson. Mus.: Hugo Friedhofer. Int.: Marlon Brando (Rio), Karl Malden (Dad Longworth), Pina Pellicer (Louisa), Katy Jurado (Maria), Ben Johnson (Bob Amory), Slim Pickens (Lon), Larry Duran (Modesto), Hank Worden (Doc), Rodolfo Acosta (capo dei Rurales), Timothy Carey (Howard Tetley), Elisha Cook (Carvey). Prod.: Frank P. Rosenberg per Pennebaker, Inc. ■ DCP. D.: 141'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Universal Pictures ■ Restaurato da Universal Studios in collaborazione con The Film Foundation. Un ringraziamento speciale a Martin

Scorsese e Steven Spielberg per la loro consulenza sul restauro / *Restored by Universal Studios in collaboration with The Film Foundation. Special thanks to Martin Scorsese and Steven Spielberg for their consultation on this restoration*

Primo e unico film diretto da Marlon Brando, questo originalissimo western non è solo una delle sue interpretazioni migliori e più misurate (soprattutto se si pensa che Brando aveva solitamente bisogno di registi di polso che gli impedissero di strafare), ma anche un debutto molto promettente, e, visto che fu anche la sua ultima regia, uno dei migliori esempi di carriera costituita da un solo film.

La produzione fu molto accidentata; la sceneggiatura fu scritta inizialmente da Rod Serling e poi da Sam Peckinpah (il che spiega alcune analogie con *Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973) quando a dirigere il film doveva essere Stanley Kubrick, e infine riscritta da Calder Willingham e quindi da Guy Trosper quando Brando prese in mano il film. Ci vollero quasi tre anni (dal 1958 al 1960) per terminare le riprese. Il risultato fu una prima versione della durata di cinque ore, poi accorciata a due ore e ventuno minuti per l'uscita in sala nel 1961, che avvenne tra i timori di un insuccesso commerciale e l'insoddisfazione di Brando per il *final cut*.

A prima vista la trama sembra una convenzionale storia di tradimento e vendetta. Ma le cose non sono così semplici, una volta elaborate e girate con ritmo lento e con una visione del mondo romanticamente tragica. Innanzitutto non c'è un eroe: le uniche brave persone del film sono Modesto (Larry Duran), che viene ucciso, e Louisa (Pina Pellicer), che nelle intenzioni di Brando doveva morire alla fine del film (e gli spari suggeriscono comunque che è questo il destino più logico della povera ragazza).

One-Eyed Jacks è inoltre uno dei rarissimi western (me ne vengono in mente tre in tutto) in cui il mare ha una



One-Eyed Jacks

presenza significativa, segnando un cambiamento di paesaggio di grande impatto visivo. Anche la recitazione è eccellente, affidata com'è a un cast eterogeneo composto da attori di diverse 'scuole', dal collega dell'Actors Studio Karl Malden in uno dei suoi ruoli migliori ai messicani Pina Pellicer, Katy Jurado e Rodolfo Acosta, dai fordiani Ben Johnson e Hank Worden a interpreti noir come Elisha Cook, Jr. e Timothy Carey. Peccato che Brando non abbia diretto altri film.

Miguel Marías

The first and only film directed by Marlon Brando, this very original western not only features one of his best and most restrained performances – perhaps surprisingly if one thinks he needed a strong director to keep him from over-acting – but it also represents his very promising start as a filmmaker and, given that he did not continue, one of the best 'one-shot' careers.

It had a very accident-ridden production history; written initially by Rod Serling, then by Sam Peckinpah (which explains certain similarities to be found in Pat Garrett & Billy the Kid, 1973)

when Stanley Kubrick was going to direct it, and finally rewritten by Calder Willingham and then Guy Trosper as Brando himself took the reins, it took almost three years (from 1958 to 1960) to complete shooting and get a first cut that lasted five hours, finally recut to 2 hours 41 minutes by the time it was released in 1961, among predictions of commercial disaster and Brando's dissatisfaction with the final cut.

The story may seem at first glance to be a conventional betrayal and revenge tale, but things are not so simple, once developed and filmed with a rather deliberate pace and a romantically tragic view of life. In the first place, there is no hero: the only really decent characters in the whole movie are Modesto (Larry Duran), who gets killed, and Louisa (Pina Pellicer), who was said to be killed in Brando's intended ending (and the shots still suggest that as the most logical outcome for the doomed girl).

One-Eyed Jacks is one of the very few westerns (I can think of three) where the sea has a significant presence, which is a visually striking change of landscape. It is also remarkably well acted by a very mixed cast which includes players of quite different 'schools', from Actors Studio colleague Karl Malden in one of his best roles to Mexicans like Pina Pellicer, Katy Jurado or Rodolfo Acosta, John Ford veterans Ben Johnson and Hank Worden, and rather noir players such as Elisha Cook, Jr. and Timothy Carey. A pity Brando did not direct again.

Miguel Marías

THE CHASE

USA, 1966 Regia: Arthur Penn

■ T. it.: *La caccia*. Sog.: dalla pièce e dal romanzo omonimi di Horton Foote. Scen.: Lillian Hellman. F.: Joseph LaSelle. M.: Gene Milford. Scgf.: Richard Day, Robert Luthardt. Mus.: John Barry. Int.: Marlon Brando (sceriffo Calder), Jane Fonda (Anna Reeves), Robert Redford (Bubber Reeves), James Fox (Jason 'Jake' Rogers),

E.G. Marshall (Val Rogers), Angie Dickinson (Ruby Calder), Janice Rule (Emily Stewart), Robert Duvall (Edwin Stewart), Miriam Hopkins (Mrs. Reeves), Martha Hyer (Mary Fuller). Prod.: Sam Spiegel per Horizon Pictures, Lone Star Pictures ■ DCP. D.: 135'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K da Sony Pictures Entertainment a partire dal negativo camera 35mm e del master sonoro magnetico originali. Restauro sonoro eseguito da Deluxe Audio Media Services. Restauro digitale dell'immagine eseguito da MTI Film Los Angeles e Cina / *Restored in 4K by Sony Pictures Entertainment, from the 35mm original camera negative and 35mm original magnetic sound masters. Audio restoration by Deluxe Audio Media Services. Digital image restoration by MTI Film Los Angeles and China*

A sentire Penn, *La caccia* è “un film che non posso accogliere”. Il fatto che il produttore Sam Spiegel avesse imposto di montare il film a Londra, tagliando fuori il regista bloccato a New York per impegni teatrali, gli sembrò una mancanza inaccettabile, perché il montaggio di Gene Milford seguì troppo da vicino la sceneggiatura, perdendo molto del lavoro di improvvisazione creato durante le riprese, e soprattutto perché penalizzò la recitazione degli attori – specialmente di Marlon Brando, “il più grande attore del Novecento” secondo Penn – scegliendo i ciak più accademici. Eppure, come ha scritto Robin Wood, “le riprese peggiori di Penn, quelle ‘più convenzionali’, sono dieci volte più emozionanti delle riprese migliori girate da tanti altri registi”. Per questo, nonostante la rabbia e la delusione del suo regista, *La caccia* resta un grande film, capace di anticipare, sempre per dirla con Wood, “molti dei principali sviluppi del cinema di Hollywood del decennio successivo”. A cominciare dal modo in cui supera la struttura del melodramma (dove è il racconto a mettere in scena il conflitto) per



The Chase

cercare invece nella rappresentazione del reale la natura violenta di quella stessa realtà, smontando così le accuse di aver rappresentato con disprezzo i bianchi del Sud. E invece la violenza che all'improvviso contagia i cittadini di Terrell (una città “noiosa ma carina”) è molto di più dell'odio razzista: è il tracollo della fiducia nei valori della cultura americana, è la deriva civile di un paese che dimostra di non aver mai abdicato al suo spirito aggressivo. E che la sconfitta dello sceriffo interpretato da Brando, pesto e sanguinante

per aver cercato di fermare la violenza che incendia la città, ribadisce in una maniera che non si dimentica. Una resa (Calder e la moglie abbandonano la città per cercare una nuova vita) ribadita dal destino di morte e di dolore dei tre giovani ‘ribelli’: Bubber (Redford), che aveva cercato di contrastare la legge, Jake (Fox), che cercava l'indipendenza dal potere del padre, e Anna (Fonda), che sperava di dimenticare la propria condizione.

Paolo Mereghetti

According to Penn, *The Chase* is "a film that I cannot embrace". The fact that the producer Sam Spiegel insisted the film be edited in London, cutting out the director who was stuck in New York as a result of a theatrical engagement, was clearly unacceptable to Penn. Moreover, he felt that Gene Mifford's editing followed the screenplay too faithfully, losing much of the improvisational flavour created during the shoot and penalising the actors' performances, especially that of Marlon Brando, whom Penn considers "the greatest actor of the 20th century", by selecting the most routine takes. Nevertheless, as Robin Wood has written, "Penn's worst 'most conventional' takes are ten times as exciting as most directors best". So *The Chase* remains, despite the director's anger and disappointment, a great film which, as Wood notes, anticipates "many of the major developments that took place in the Hollywood cinema during the decade following its production". For example, the way it overcomes its melodramatic structure, where dramatic conflicts are a product of the story, by instead searching for the violent nature of reality through a direct representation of that same reality and thus countering the accusation that he had represented *Southern Whites* with contempt. The violence that suddenly contaminates the citizens of Terrell (a "boring but pretty" city) is the result of much more than racial hatred: it is a loss of faith in the values underpinning American culture, the civilian consequence of a country that has clearly never abandoned its aggressive spirit. The defeat of the sheriff played by Brando, beaten and bloody after trying to halt the violence overtaking the town, reaffirms these themes in an unforgettable fashion. Calder and his wife abandon the town in search of a new life elsewhere, and the resulting sense of defeat is echoed by the death and suffering of the three young 'rebels': Bubber (Redford), who tried to oppose the law, Jake (Fox), who sought independence from his father's authority, and Anna (Fonda), who hoped to escape her condition.

Paolo Mereghetti

A COUNTESS FROM HONG KONG

GB-USA, 1967 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *La contessa di Hong Kong*. Sog., Scen., Mus.: Charles Chaplin. F.: Arthur Ibbetson. M.: Gordon Hales. Scgf.: Robert Cartwright, Vernon Dixon. Int.: Marlon Brando (Ogden Mears), Sophia Loren (Nataschia Alexandroff), Sydney Chaplin (Harvey Crothers), Tippi Hedren (Martha Mears), Patrick Cargill (Hudson), Margaret Rutherford (Miss Gaulswallow), Michael Medwin (John Felix), Oliver Johnston (Clark), John Paul (capitano). Prod.: Jerome Epstein per Universal ■ 35mm. D.: 122'. Col. Versione inglese / *English version*
 ■ Da: Universal Pictures

Chaplin è chiaramente l'angelo custode del nostro festival. Quest'anno presentiamo il suo ultimo film, *A Countess from Hong Kong*, opera molto criticata anche se, almeno a nostro parere, si tratta di un capolavoro.

Peter von Bagh

Il transatlantico di lusso su cui viaggia un ricco diplomatico americano fa scalo a Hong Kong, dove un vecchio amico del padre presenta all'ambasciatore alcune prostitute russe. Una di queste decide di approfittare dell'occasione per fuggire in America, e il resto del film segue le schermaglie della strana coppia attraverso il Pacifico. L'interpretazione di Brando nel ruolo del formale e pomposo Ogden Mears è passata alla storia come una delle sue meno felici, essendo improntata quasi esclusivamente alla negatività: Mears deve vedersela con la cocciuta clandestina, con il disappunto per la nuova assegnazione e con un matrimonio a pezzi che lo attende a casa. Quasi interamente ambientata in una suite, l'azione ricorda da vicino una farsa con tanto di affannoso nascondersi ogni volta che si sente bussare alla porta. Coreografati da un maestro del genere, Brando e Sophia Loren si mostrano all'altezza dell'esigente disciplina, anche se l'attrice in seguito rivelò che

Brando era tanto intimidito dalla regia esuberante di Chaplin da perdere la già esile voce.

L'ultimo film di Chaplin è passato alla storia come un fiasco, al pari del contemporaneo *Playtime* di Tati e di gran parte delle ultime opere di registi sperimentati quali Lean, Powell e Cukor. Ma forse, come ha recentemente osservato Donna Kornhaber, è finalmente giunto il momento di tentare una rivalutazione radicale. Lo stesso Chaplin fu sorpreso dall'accoglienza negativa, convinto com'era di aver ottenuto esattamente ciò che si era proposto con quel suo primo e unico film a colori e su schermo panoramico. Abbandonando il sentimentalismo e il melodramma dei suoi altri film sonori, ritornò a una sceneggiatura la cui prima stesura risaliva al 1936 per raffigurare quelli che di fatto sono due personaggi disperati affiancati da cinici attendenti. La Loren ammantata del consueto fascino la disperazione della fuggiasca, mentre l'impegno con cui Brando tenta di conservare la dignità che compete al suo ruolo è costantemente minato dal vuoto interiore del personaggio e dalle gag imposte dal suo progressivo coinvolgimento sentimentale.

Ian Christie

Chaplin is clearly the guardian angel of our festival. We are now presenting his last feature, A Countess from Hong Kong, a much maligned film, but, at least to this writer, a masterpiece.

Peter von Bagh

A luxury liner, carrying an American heir serving as a diplomat, calls at Hong Kong, where one of his father's old friends offers the ambassador a choice among Russian prostitutes. One of these is determined to seize the opportunity to escape to America, and the rest of the film follows their game of cat and mouse across the Pacific. Brando's performance as the uptight, pompous Ogden Mears has gone down in history as one of his least successful: indeed it seems defined

almost by its negativity, as Mears grapples with his determined stowaway, the disappointing news of his next posting, and a collapsing marriage to greet his return. Almost entirely set in his suite, the action most closely resembles classic farce, with every knock at the door provoking a flurry of frantic concealment. And both Brando and his co-star, Sophia Loren, prove adept at this demanding discipline, superbly choreographed by a past master, although Loren later revealed that Brando was intimidated by Chaplin's ebullient direction, making his 'small voice' even smaller.

What would be Chaplin's last film has gone down in received history as a disaster, putting it in the same category as Tati's contemporary Playtime, and indeed most of the late work of such veterans as Lean, Powell and Cukor. But the time may be ripe for a radical reassessment, as Donna Kornhaber has recently argued. Chaplin himself was mystified by the negative reception, believing that he had achieved exactly what was intended, working for the first and only time in colour and widescreen. Forsaking the sentimentality and melodrama of his other sound features, he returned to a script first drafted in 1936, to portray what are in fact two desperate characters, flanked by the diplomat's cynical retainers. Loren's apparent glamour cloaks her refugee's desperation, while Brando's attempts to maintain a statesmanlike dignity are constantly undercut by his own inner emptiness, and the antics required by his growing commitment to Loren.

Ian Christie

REFLECTIONS IN A GOLDEN EYE

USA, 1967 Regia: John Huston

Vedi pag. / See p. 174



A Countess From Hong Kong

THE GODFATHER

USA, 1972 Regia: Francis Ford Coppola

■ T. it.: *Il padrino*. Sog.: dal romanzo omonimo di Mario Puzo. Scen.: Mario Puzo, Francis Ford Coppola. F.: Gordon Willis. M.: William Reynolds, Peter Zinner. Scgf.: Warren Clymer. Mus.: Nino Rota. Int.: Marlon Brando (Don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), James Caan (Sonny Corleone), Richard Castellano (Clemenza), Robert Duvall (Tom Hagen), Sterling Hayden (capitano McCluskey), John Marley (Jack Woltz), Richard Conte (Barzini), Diane Keaton (Kay Adams), Al Lettieri (Sollozzo). Prod.: Albert S. Ruddy per l'Alfran Productions, Inc, Paramount

Pictures ■ DCP. D.: 177'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Park Circus

Fu Mario Puzo a proporre Brando come interprete del film tratto dal suo best seller, chiamato da noi *Il padrino* per imperizia di un traduttore certo settentrionale, essendo *The Godfather* l'equivalente in linguaggio mafioso del meridionale 'compare'. [...] L'organizzazione del film fu affidata al producer Al Ruddy, che pensò a Coppola perché era italo-americano e perché aveva sceneggiato un film d'azione come *Patton, generale d'acciaio*. Ruddy e Coppola interpellarono Brando, che accettò immediatamente, ma in-



contrarono l'opposizione della Paramount: Brando non faceva più cassetta da tempo, ed era un noto piantagrane. Leggenda vuole che i boss della ditta si convincessero vedendo un provino con un Brando così trasformato da essere loro irriconoscibile. [...] È convinzione di molti che il successo del film sia in buona parte dipeso dalla 'fase' attraversata dagli Stati Uniti nel '72, investiti da un'ondata conservatrice dopo gli sconvolgimenti degli anni Sessanta, ed è sintomatico che un attore che si era messo in prima fila, sia pure con l'abituale confusione ideologica, nell'appoggio alle lotte 'contro il sistema', si sia trovato a incarnare una sorta di emblema della conservazione. [...] D'altronde il film di Coppola ebbe subito, alla sua uscita, due tipi di critiche estremamente contrastanti: quelle esaltate dei conservatori, appunto, speculari a quelle dei detrattori per gli stessi identici motivi; e quelle di chi vide nel film una metafora dell'America, convalidando senza saperlo l'opinione di Brando.

L'attore infatti aveva giudicato positivamente ruolo e progetto, con un certo coraggio (Coppola non era un nome, e il rischio che il film andasse male era grosso). Citiamolo, da alcune interviste che rievoca il suo biografo Bob Thomas. Dopo la visione privata del film montato: "Considero questo film una delle più possenti analisi mai fatte dell'America". A "Newsweek": "Non penso affatto che sia un film sulla mafia. Penso che sia un film sull'ideologia delle corporation. In un certo modo, la mafia è il nostro miglior esempio di capitalismo". A "Life": "La mafia è così... americana! Proprio prima di premere il grilletto, dicono alla vittima: 'Solo business, niente di personale'. Quando leggo questo mi appaiono davanti agli occhi McNamara e Johnson e Rusk".

Goffredo Fofi

It was Mario Puzo who proposed Marlon Brando for the film based on his bestseller. In Italy the film's title was in-

accurately rendered by an undoubtedly Northern Italian translator as Il padrino, which literally refers to a godfather but lacks the original title's Mafia connotations, which would be better conveyed by the Sicilian term 'compare'. [...] The production was entrusted to Al Ruddy, who thought of Coppola because he was Italian-American and because he had scripted an action film, Patton. Ruddy and Coppola called Brando, who accepted immediately, but ran into opposition from Paramount: Brando had ceased to be a box-office draw some time ago and was known to be a troublemaker. Legend has it that the company bosses were convinced by a screen test which showed Brando transformed beyond recognition. [...] Many believe that the film's success is largely due to the 'phase' in which the United States found itself in 1972 – a conservative backlash after the upheavals of the 1960s – and that it is symptomatic that an actor who had been in the front ranks supporting the struggle 'against the system' (albeit with typical ideological confusion) now found himself interpreting a sort of emblem of conservative values. [...] As soon as it was released Coppola's film was subjected to two contrasting lines of criticism: on the one hand conservatives championed it while those of opposing politics attacked it for the exact same reasons; and on the other, it was seen as a metaphor for America, which coincidentally also happened to be Brando's interpretation.

The actor had assessed both the role and the project in positive terms, and displayed a certain courage in doing so given that Coppola was not an established name and there was a strong chance that the film would go badly. This is evident in several interviews with the actor quoted by his biographer Bob Thomas. After a private screening of the finished film: "I consider this is one of the most powerful statements ever made about America". To "Newsweek": "I don't think the film is about Mafia at all I think it is about the corporate mind. In a way, the Mafia is the best example of capitalists we have". And to "Life" magazine:

"The Mafia is so... American. Just before pulling the trigger they told him; 'Just business, nothing personal'. When I read that, McNamara, Johnson and Rusk flashed before my eyes".

Goffredo Fofi

ULTIMO TANGO A PARIGI

Italia-Francia, 1972

Regia: Bernardo Bertolucci

■ T. int.: *Last Tango in Paris*. Sog.: Bernardo Bertolucci. Scen.: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli. F.: Vittorio Storaro. M.: Franco Arcalli, Roberto Perpignani. Scgf.: Ferdinando Scarfio. Mus.: Gato Barbieri. Int.: Marlon Brando (Paul), Maria Schneider (Jeanne), Jean-Pierre Léaud (Tom), Massimo Girotti (Marcel), Maria Michi (madre di Rosa), Giovanna Galletti (prostituta), Catherine Allégret (Catherine), Catherine Breillat (Mouchette), Marie-Hélène Breillat (Monique), Veronica Lazare (Rosa). Prod.: Alberto Grimaldi per PEA, Productions Artistes Associés ■ 35mm. D.: 129'. Col. Versione inglese e francese / *English and French version* ■ Da: Park Circus

Prima ancora che *Il padrino* fosse uscito, Brando ebbe la fortuna di interpretare un altro film di *come-back*, il cui successo, abbinato al successo del film di Coppola, lo ha reintrodotta d'autorità nel ristretto numero delle superstar. [...] Il successo del film fu per buona parte un successo di scandalo: il riferimento a quell'uso del burro divenne proverbiale, e la United Artists, per lanciare la pellicola in America, ebbe due *atout* non indifferenti: quello critico, offertole da un eccezionale e inatteso elogio di Pauline Kael sul "New Yorker" (28 ottobre 1972), dopo la proiezione del film al New York Film Festival (tre mesi prima del 'debutto' a New York), che paragonò la proiezione alla prima del *Sacre du printemps* di Stravinskij; e quello appunto di scandalo, offertole dalla giustizia italiana col rinvio a giudizio degli autori del film con deliranti





e sessuofobiche motivazioni degne di Pio XII. [...] Interpreti avrebbero dovuto esserne Jean-Louis Trintignant, non disponibile per altri impegni, e per la parte femminile Dominique Sanda, non disponibile perché incinta.

L'aspetto intellettualistico del film sarebbe prevalso, mentre con Brando e Maria Schneider Paul e Jeanne hanno assunto uno spessore e un colore – una morbosità e una morbidezza – dai risultati più conturbanti: il primo per tutto ciò che la sua maschera si portava dietro di istintivo e confusamente sperimentato e 'americano', la seconda per una prepotenza fisica non cerebrale, immediata e più 'moderna' della Sanda, pure se egualmente 'borghese parigina'. I due insieme per le loro differenze, di età e di culture e di immagini. [...]

Brando ha messo di sé, in questo film, senza le mediazioni cui in altri tempi era costretto, la 'recitazione' di un personaggio non troppo esterno alla propria esperienza e in cui calarsi con gli insegnamenti del metodo, al punto da poterlo rendere a tratti una esplicita confessione. [...]

Ed è indubitabile che il colpo d'ali del *Tango* sia molto più significativo che non quello, tutto esteriore, del *Padrino*. Ma è proprio dal confronto tra due interpretazioni così diverse (tutta mimetica la prima, di testa e di mestiere, e prevalentemente 'vissuta', da psicodramma, la seconda) che è possibile giudicare della bravura di un attore che è più che un attore, che è un'immagine collettiva.

Goffredo Fofi

Even before The Godfather was released, Brando had the good fortune to perform in another comeback film whose success, together with that of Coppola's film, brought him back to the front ranks of superstardom. [...] The film's success was largely due to scandal: the reference to a particular use for butter became proverbial and to launch the film in America, United Artists made use of two significant assets. Firstly, a

critical one provided by an exceptional and unexpected eulogy from Pauline Kael in the "New Yorker" (28 October 1972) after the New York Film Festival screening (three months before its official New York 'debut') in which she compared the screening to the opening of Stravinskij's Le sacre du printemps. Secondly, that of the scandal created by the Italian courts who prosecuted the film's authors under irrational and sex-phobic grounds worthy of Pope Pius XII. [...] The actors were to have been Jean-Louis Trintignant, who was unavailable due to prior commitments, and in the female role, Dominique Sanda, who was also unavailable as she was pregnant. The intellectual dimension of the film won out, while Paul and Jeanne interpreted by Brando and Maria Schneider assumed a more provocative depth and hue – morbidity and mellowness. In the case of Brando this was due to the instinctive, confusedly experimental and 'American' connotations that came with his 'mask'; in the case of Schneider it was due to her physical, rather than cerebral, strength, immediate and more 'modern' than that of Sanda, even if equally that of a 'bourgeois Parisian'. Seen together, it derived from their differences, in age, culture and appearance.

For his part, and without the mediation that had been required in earlier times, Brando contributed a performance of a character not too far removed from his own experience, delivered in accordance with the teachings of the Method, to the point of making the character in certain moments an explicit confessional. [...] Doubtless his achievement in Tango is much more significant than that of The Godfather, which is entirely exterior. However, it is precisely from a comparison between two performances which are so different (the first entirely mimetic, driven by intellect and training; the second predominantly 'lived' as a psychodrama) that it is possible to judge the skill of an actor who is more than just an actor, but part of the collective imaginary.

Goffredo Fofi

APOCALYPSE NOW REDUX

USA, 2001 Regia: Francis Ford Coppola

■ Sog.: dal romanzo *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad. Scen.: John Milius, Francis Coppola. F.: Vittorio Storaro. M.: Lisa Fruchtmann, Gerald B. Greenberg, Richard Marks, Walter Murch. Scgf.: Dean Tavoularis. Angelo Graham. Mus.: Carmine Coppola, Francis Ford Coppola. Int.: Marlon Brando (colonnello Kurtz), Robert Duvall (tenente colonnello Kilgore), Martin Sheen (capitano Willard), Frederic Forrest (Chef), Albert Hall (Chief Phillips), Sam Bottoms (Lance), Laurence Fishburne (Clean), Dennis Hopper (fotoreporter), G.D. Spradlin (generale Corman), Harrison Ford (colonnello Lucas), Scott Glenn (tenente Colby). Prod.: Francis Ford Coppola per Omni Zoetrope ■ 35mm. D.: 195'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Park Circus ■ Copia originale 35mm Technicolor / Vintage Technicolor 35mm print

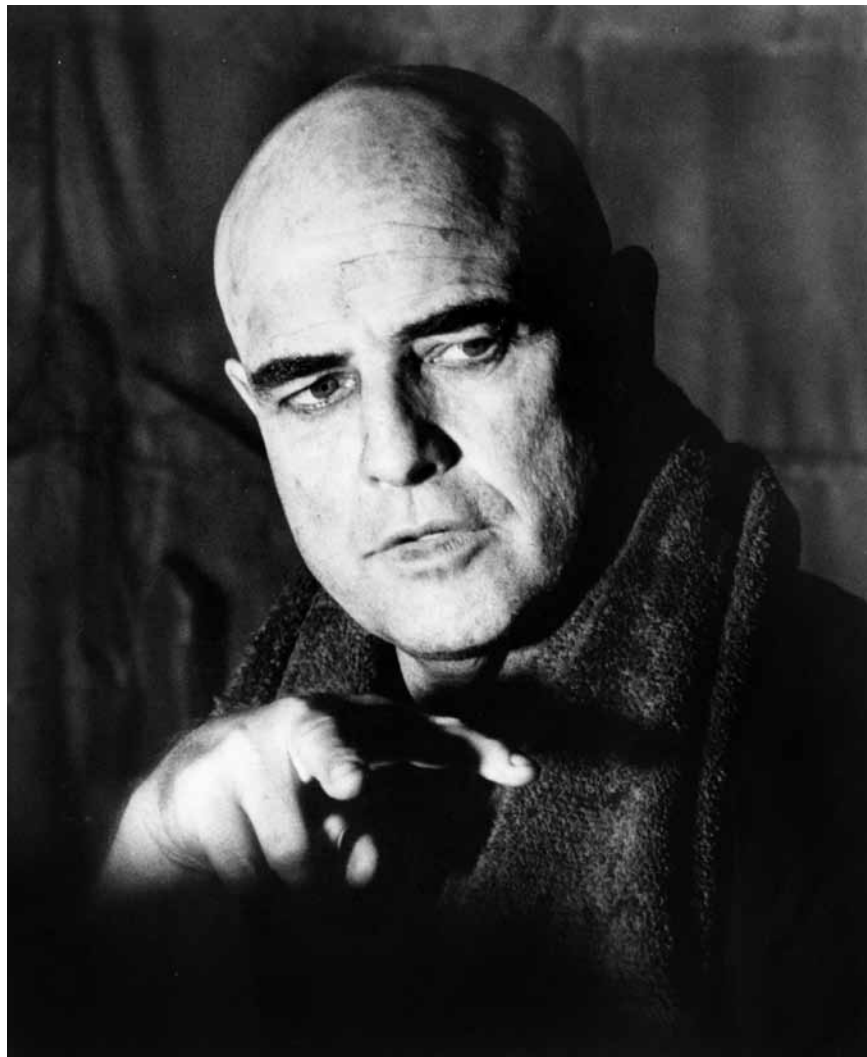
Come molti dei migliori film di Coppola – *La conversazione*, la trilogia del *Padrino*, *Dracula di Bram Stoker* – *Apocalypse Now* è a un passo dalla grandezza, e se non la raggiunge è proprio perché la cerca con eccessivo fervore. Mi sembra che funzioni soprattutto come serie di pezzi forti eseguiti magistralmente e racchiusi da una certa dose di assurdità pretenziosa, che possiamo in parte rintracciare nel romanzo breve di Joseph Conrad *Cuore di tenebra*, il punto di partenza del film, e da un'intensa voce narrante su testo scritto da Michael Herr, il cui libro *Dispacci* offriva squarci autentici su una guerra vista con occhi americani. Direi che molte delle assurdità derivano dal fatto che Coppola, come ammise spesso all'epoca, non capì mai esattamente cosa intendesse esprimere. Il suo dubbio permanente è anzi il principale elemento della saga celebrata nel film: la Passione dell'Artista, a chiare lettere, che qui sembra molto più importante della sofferenza e della morte nel Mar Cinese Meridionale di

centinaia di migliaia di contadini (e soldati americani) privi di nome e di volto.

Ciò nonostante, il film di Coppola è una presa di posizione autenticamente progressista contro l'intervento degli Stati Uniti in Vietnam e gli eccessi che ne derivarono. Con tutti i suoi limiti, *Apocalypse Now* è probabilmente il miglior film americano ad alto budget e di aperta denuncia realizzato negli anni Settanta sulla guerra del Vietnam, e resta da chiedersi se da allora questo sottogenere abbia visto molto di meglio. *Platoon* è chiaramente più autentico, e *Full Metal Jacket* nei suoi momenti migliori riesce a tirar fuori concetti più profondi sulla guerra, ma né l'uno né l'altro si avvicinano all'esperienza totale di follia e di sovraccarico sensoriale che il film di Coppola fornisce così ampiamente. Basti pensare alla sinestesia della sequenza d'apertura, un sogno febbricitante in cui suoni e colori si sovrappongono, dove il rumore delle pale degli elicotteri e quello di un ventilatore a soffitto si mescolano con le chiazze crepitanti di giallo, arancione e rosso sulle più cupe tonalità verdi e marroni della giungla a comporre le visioni da incubo del protagonista.

Jonathan Rosenbaum

L'interpretazione di Brando diventa quasi astratta, un cranio nudo, occhi malati che forano lo schermo, "un corpo da toro, ma da toro che sa che i suoi giorni sono contati", movimenti lenti e stremati, una voce. Quella voce che ha ossessionato tutto il viaggio e che dirà ora le sue battute più ambigue e più folli, la sua filosofia dell'uomo e del male, oltre ogni epoca e tempo storici, lentamente e implacabilmente, monotonamente, col suo caratteristico modo di sussurrare. Inquadrato spesso in primi o primissimi piani, il cranio rasato che nel buio catalizza la luce e fa pensare a una qualche grottesca scultura di un dio delle caverne, solo raramente a figura intera, oscura massiccia minacciosa conturbante presenza



Apocalypse Now

anch'esso, in qualche modo 'elegante', è tuttavia sulla sua voce che Coppola concentra la nostra attenzione, e sulla bocca che la emette, oscuro oracolo primigenio.

I generali hanno mostrato a Willard alcune foto di Kurtz in divisa. Sembrano foto di *Uomini*, di *Riflessi in un occhio d'oro* (e forse lo sono). Non somigliano al Kurtz che poi vedremo. La metamorfosi è compiuta, dall'ingenua fiducia nella storia alla scoperta delle profondità nascoste del proprio essere fino alla coscienza malata del male e dell'orrore. "The horror!" sono le ul-

time parole che Kurtz pronuncia nel libro e nel film. Quale che sia il nostro giudizio sul film e sull'attore, chi altri se non Brando, col peso delle sue immagini passate, avrebbe potuto essere Kurtz sullo schermo?

Goffredo Fofi

Like much of Coppola's best work – The Conversation, the Godfather trilogy, Bram Stoker's Dracula – Apocalypse Now teeters on the edge of greatness, and perhaps it wouldn't teeter at all if greatness weren't so palpably what it was lust-ing after. To my mind it functions best

as a series of superbly realized set pieces bracketed by a certain amount of pretentious guff, some of which could be traced back to Joseph Conrad's novella *Heart of Darkness*, the movie's point of departure, as well as some powerful voiceover narration written by Michael Herr, whose book *Dispatches* offered some authentic glimpses of the war from the American side. Much of the guff, I would argue, stems from the fact that Coppola never quite worked out what he wanted to say, a fact he often acknowledged at the time. Indeed, Coppola's continuing doubt is a major element of the saga being celebrated here: the *Passion of the Artist* writ large, made to seem far more important than the mere suffering and deaths of a few hundred thousand nameless and faceless peasants (and American soldiers) across the South China Sea. Coppola's movie is nevertheless an authentic late-70s liberal statement about U.S. involvement in Vietnam and the excess it entailed. For all its shortcomings, *Apocalypse Now* was probably the best big-budget, big-statement American movie about the Vietnam war in the 1970s, and it's questionable whether we've seen much improvement in this subgenre since. Platoon clearly is more authentic, and *Full Metal Jacket* at its best may conjure up more profound ideas about warfare, but neither film comes close to the total experience of insanity and sensory overload that Coppola's movie amply furnishes. Consider the synesthesia of the opening sequence, a fever-dream of superimpositions of color and sound, where the putter of helicopters and a ceiling fan mix with sputters and splashes of yellow, orange, and red over the duller jungle tones of green and brown to compose the nightmare visions of the protagonist.

Jonathan Rosenbaum

Brando's interpretation became almost abstract: a bare skull, diseased eyes that pierce the screen, "the body of a bull, but a bull who knows his days are numbered", slow and laboured movements, a voice. That voice, which was an obsession

throughout the voyage and now speaks his most ambiguous and crazed words – his philosophy of man and evil, beyond time and historical epoch – slowly, implacably, monotonously, in his characteristic whisper. Often framed in close-up or extreme close-up, in the darkness his shaved head reflects the light and brings to mind a grotesque sculpture of a cave god; only rarely do we see his full figure, and this too is an obscure, massive, disturbing, menacing presence, 'elegant' in a way. Nevertheless, it is on his voice that Coppola concentrates our attention, and on the mouth that emits it – an obscure, primal oracle.

The generals have shown Willard some photos of Kurtz in uniform. They look like stills from *The Men or Reflections* in a *Golden Eye* (and perhaps they are). They do not resemble the Kurtz that we will encounter later on. The metamorphosis is complete: from a naïve faith in history, to the discovery of the hidden depths of his own being, and then on to the diseased awareness of evil and horror. "The horror!" are the last words Kurtz pronounces in the book and in the film. However we judge the film and the actor, who else but Brando, with the weight of his past appearances, could have brought Kurtz to the screen?

Goffredo Fofi

LISTEN TO ME MARLON

GB, 2015 Regia: Stevan Riley

■ Scen.: Stevan Riley, Peter Ettedgui. M.: Stevan Riley. F.: Ole Bratt Birkeland. Scgf.: Kristian Milsted. Int.: Marlon Brando, Michael Borne (Marlon Brando da giovane). Prod.: John Battsek, R.J. Cutler, George Chignell per Passion Pictures ■ DCP. D.: 102'. Col., Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Park Circus

Chi era davvero Marlon Brando? *Listen to Me Marlon* contribuisce a smascherare i miti che circondano la figura del leggendario attore scomparso nel 2004.

"Per lui la recitazione è sempre stata una cosa seria, fino alla fine", dice l'autore-montatore-regista Stevan Riley. [...] Riley e i suoi soci della Passion Pictures, con il sostegno di Showtime, sono riusciti ad accedere a una sorta di Stele di Rosetta: centinaia di ore di materiale audio privato registrato da Brando nell'arco di cinque decenni. Il risultato è un documentario che dipinge un ritratto intimo, in prima persona, ed è quanto di più rivelatore possa esistere su una figura che molti considerano il più grande attore cinematografico del Ventesimo secolo. C'è tutto, raccontato dalla voce di Brando: la madre alcolista che lo aveva abbandonato ("Mi piaceva tanto il suo alito che sapeva di alcol"), il padre che gli mancava di rispetto ("in lui non c'era molto amore"), le grandi speranze di una giovinezza disadattata ("Quando arrivai a New York la mia vita era piena di buchi come i miei calzini"), l'insegnante e madre surrogata che l'aveva salvato ("oggi la recitazione viene tutta da Stella Adler"), le ambizioni d'attore ("inventati uno stile che non sia mai stato tentato"), il dongiovannismo ("oltre un certo punto il pene ha le sue priorità") e via discorrendo.

Riley e la sua squadra non lasciano nulla di intentato, compreso l'uso di materiale non inedito, come spezzoni del documentario dei fratelli Maysles *Meet Marlon Brando* e un'intervista di Edward R. Murrow trasmessa dalla CBS nel 1955. Hanno inoltre avuto accesso ai nastri di Robert Lindsey, con cui Brando firmò l'autobiografia del 1994 intitolata *Songs My Mother Taught Me*, eediscono la loro storia con *home movies*, innumerevoli fotografie scattate dietro le quinte, estratti di film e materiale di repertorio. [...] A volte il materiale audio è così intimo che lo spettatore si sente un voyeur. Le registrazioni erano una sorta di diario in cui trovavano posto riflessioni ideologiche ed esercizi di meditazione (alcuni nastri contengono forme di 'autoipnosi' in cui l'attore si rivolge a



Listen to Me Marlon

se stesso: di qui il titolo del film). [...] All'inizio di *Listen To Me Marlon* si capisce che Brando intendeva essere l'autore del proprio autoritratto cinematografico, ricorrendo a una narrazione più letteraria di quanto ci si aspetti da un documentario.

Steve Chagollan, "Variety", 28 luglio 2015

Who was the real Marlon Brando? Listen to Me Marlon goes a long way toward debunking the myths behind the legend, who died in 2004.

"He did take acting very seriously, even to the end", says the film's writer-editor-director Stevan Riley. [...] Riley and his Passion Pictures partners, with support from Showtime, were given access to a Rosetta Stone of sorts – hundreds of hours of personal audio recordings by Brando over the course of five decades. The result is a documentary that paints an intimate, first person account – the most revealing portrait yet of someone many consider the greatest screen actor of the 20th century.

It's all there in Brando's own voice: the alcoholic mom who abandoned him ("I used to love the smell of liquor on her breath"), the father who disrespected him ("he was a man with not much love in him"), his great expectations as a youthful misfit ("I arrived in New York with holes in my life and holes in my socks"), the teacher and surrogate mother figure who saved him ("all acting today stems from Stella Adler"), his acting ambitions ("figure out a way to do it that has never been done before"), the serial womanizing ("past a certain point the penis has its own agenda") and so forth.

Riley and his team leave no stone unturned, including the use of previously released material, such as footage from the Maysles brothers' documentary Meet Marlon Brando and an interview by Edward R. Murrow that aired on CBS in 1955. They were also given access to tapes from Robert Lindsey, who co-wrote Brando's 1994 autobiography Songs My Mother Taught Me, as well as home movies, countless behind-the-scenes stills,

movie clips and stock footage to tell their story. [...]

Some of the audio material is so intimate the viewer feels like a voyeur. The recordings served partly as audio diaries, ideological musings and meditative exercises (some tapes would be labeled as 'self hypnosis', with the actor essentially addressing himself, hence the film's title). [...] And early on in Listen To Me Marlon, it's clear Brando intended to be the author of his own cinematic self-portrait, with a narrative that sounds more literary than your typical work of non-fiction.

Steve Chagollan, "Variety", July 28, 2015

Tutte le schede di Goffredo Fofi sono tratte dal suo libro *Marlon Brando. Una tragedia americana*, Castelveccchi, Roma 2014 / *All Goffredo Fofi's notes are taken from his book Marlon Brando. Una tragedia americana*, Castelveccchi, Roma 2014

A black and white portrait of a man with dark hair, smiling broadly. He is wearing a dark suit jacket, a light-colored striped shirt, and a diagonally striped tie. A white flower boutonniere is pinned to his left lapel. The background is a simple, light-colored wall with soft shadows.

UNIVERSAL PICTURES: GLI ANNI DI LAEMMLE JUNIOR

Universal Pictures: the Laemmle Junior Years

Programma a cura di / *Programme curated by* **Dave Kehr**
in collaborazione con / *in collaborationn with* **The Museum of Modern Art, New York e / and Universal Pictures**
Note di / *Notes by* **Dave Kehr, Richard Koszarski, James Layton and David Pierce**

Fondata nel 1912 dall'immigrato di origini bavaresi Carl Laemmle, la Universal Pictures è ancora oggi un caposaldo dell'industria americana dello spettacolo. Questa rassegna si concentra su un periodo specifico della ricchissima storia degli studios: il periodo compreso tra il 1928 e il 1936, che include gli anni della gestione del figlio del fondatore, Carl Laemmle, Jr., divenuto capo della produzione il giorno del suo ventunesimo compleanno. Chiamato con condescendenza 'Junior' e bersaglio di infiniti scherzi e battute nell'ambiente di Hollywood ("the son also rises"), il giovane Laemmle era in realtà un produttore sofisticato, ambizioso e intraprendente che dirottò la Universal dalla lunga e onorata produzione di western, serial e comiche per puntare su una serie di progetti costosi e coraggiosamente 'prestigiosi', come l'epico e antimilitarista *All'Ovest niente di nuovo*. Junior rimase fedele a queste scelte ambiziose per sette anni ma perse infine la scommessa quando nel 1936 *Show Boat* sfiorò il budget e gli studios finirono nelle mani dei creditori, chiudendo la gestione Laemmle.

Per quanto breve, quel periodo fruttò uno straordinario numero di film importanti, compresi celebri horror ancora oggi oggetto di culto come *Dracula*, *Frankenstein* e *La mummia*. Questa rassegna si incentra però su opere meno conosciute, sui drammi sociali, i melodrammi domestici, i gangster e le commedie sofisticate (e meno sofisticate) che composero la stragrande maggioranza della produzione degli studios. Erano film spesso contraddistinti da un deciso gusto europeo, dato che la Universal doveva una parte sostanziale dei suoi incassi alle esportazioni in Europa: tra i tanti emigrati che trovarono lavoro alla Universal vi furono James Whale, Paul Leni, Paul Fejos, Karl Freund, Ivan Mozzuchin, Conrad Veidt, Edgar G. Ulmer nonché i tantissimi tecnici, autori e amministratori (come il formidabile Paul Kohner, che aveva iniziato lavorando nel dipartimento pubblicitario per poi diventare uno dei produttori più creativi della compagnia). Junior Laemmle scomparve nel 1979, quarantatré anni dopo che la sua famiglia ebbe perso il controllo della Universal. Non lavorò più nel cinema, e alla sua morte il "New York Times" non ritenne nemmeno di dover pubblicare un necrologio. Il modo migliore per ricordarlo è forse il rinnovato impegno a conservare e restaurare il patrimonio della compagnia fondata dalla sua famiglia: iniziativa intrapresa dalla NBCUniversal, che ne ha raccolto l'eredità. I miei più sinceri ringraziamenti a Michael Daruty, Janice Simpson, Paul Ginsburg, Mike Feinberg e agli altri archivisti della Universal per aver saputo riportare alla luce queste meraviglie.

Dave Kehr

Founded in 1912 by Bavarian immigrant Carl Laemmle, Universal Pictures remains among the powerhouses of the American entertainment industry. This series focuses on one segment of the studio's rich history – the period from 1928 to 1936, which includes the years in which studio's head of production was the founder's son, Carl Laemmle, Jr., who ascended to the position on his 21st birthday. Known condescendingly as 'Junior' Laemmle and the butt of endless Hollywood jokes ("the son also rises") the younger Laemmle was in fact a sophisticated, ambitious, risk-taking producer, who moved Universal away from its long standing product line of westerns, serials and short comedies toward a series of expensive, audacious and often challenging 'prestige' projects, such as the epic anti-war film All Quiet on the Western Front. Junior sustained his ambitious policy for seven years but eventually lost his bet, when cost overruns on the 1936 Show Boat forced the studio into the hands of its creditors, and the Laemmle era came to an end.

Brief as it was, that era yielded an extraordinary number of important films, including the famous horror films – such as Dracula, Frankenstein and The Mummy – that continue today to draw a passionate cult following. This program, however, concentrates on lesser-known work, on the social dramas, domestic melodramas, gangster films and sophisticated (and unsophisticated) comedies that made up the vast majority of the studio's output. Much of that output came with a distinctly European flavor, a consequence of Universal's dependency on European exports for a substantial share of its revenue. Among the emigres who found work at Universal were James Whale, Paul Leni, Paul Fejos, Karl Freund, Ivan Mozzuchin, Conrad Veidt, Edgar G. Ulmer as well as countless technicians, writers and administrators (such as the redoubtable Paul Kohner, who rose from the foreign publicity department to become one of the studio's most creative producers).

Junior Laemmle lived another 43 years after his family lost control of Universal Pictures, dying in 1979. He never again worked in the movie business, and when he died the "New York Times" did not see fit to publish an obituary. His best memorial, perhaps, can be found in the renewed commitment to preserving and restoring the heritage of the company founded by his family currently being brought into action by NBCUniversal, the studio's corporate heir. My sincere thanks to Michael Daruty, Janice Simpson, Paul Ginsburg, Mike Feinberg and the other members of Universal's archival team for bringing these wonders back into the world.

Dave Kehr

THE LAST WARNING

USA, 1929 Regia: Paul Leni

■ Sog.: dal romanzo *The House of Fear* di Wadsworth Camp. Scen.: Alfred A. Cohn, Robert F. Hill, J.G. Hawks. F.: Hal Mohr. M.: Robert Carlisle. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: Joseph Cherniavsky. Int.: Laura La Plante (Doris), Montague Love (McHugh), Roy D'Arcy (Carlton), Margaret Livingston (Evalinda), John Boles (Qualie), Mack Swain (Robert), Slim Summerville (Tommy). Prod.: Carl Leammle Jr. per Universal Pictures Corp. ■ DCP. D.: 78'. Muto / *Silent*. Didascalie inglesi / *English intertitles*. Da: Universal Pictures

Rovistando allegramente in un vasto armamentario di trucchi che spaziano dalle didascalie animate ai movimenti di macchina ondegianti, il regista Paul Leni sembra prefigurare l'esuberanza cinematografica di Orson Welles in questa *comedy thriller* girata sul finire del periodo muto (anche se il film uscì accompagnato da musica, effetti sonori e una sequenza di dialoghi, la copia superstita, splendidamente restaurata dalla Universal, è la versione muta che la stessa Universal forniva alle sale non ancora attrezzate per il sonoro).

Maestro del cinema espressionista tedesco nella variante più seria e intransigente (*Hintertreppe*, *Il gabinetto delle figure di cera*), Leni diede prova di maggior leggerezza quando approdò alla Universal nel 1927 per dirigere *The Cat and the Canary*, *comedy thriller* sul tema della 'casa infestata'. La protagonista di *The Last Warning* è sempre Laura La Plante, e simile è anche il contesto, anche se stavolta a essere infestato è un teatro di Broadway, in una personale rivisitazione del già venerabile *Fantasma dell'opera* della Universal. Passaggi segreti, botole, un cattivo mascherato, mani che ghermiscono: *The Last Warning* le ha proprio tutte, servite in grande stile da Leni e dal direttore della fotografia Hal Mohr. Perfino l'identità del killer è, per i canoni del genere, una deliziosa sorpresa. Fu pur-



The Last Warning

troppo l'ultimo film di Leni: il regista morì di setticemia pochi mesi dopo la sua uscita, a soli quarantaquattro anni.

Dave Kehr

Merrily rifling through a whole bag of tricks, from animated intertitles to ca-reening camera movements, director Paul Leni seems to anticipate the cinematic exuberance of Orson Welles in this comedy thriller from the tail end of the silent era (although the film was released with a score, sound effects and a dialogue sequence, the print that survives, and has been beautifully restored by Universal's in-house digital team, is the silent version Universal provided for theaters not yet equipped for sound).

A veteran of the German expressionist cinema in its humorless hard core years (Hintertreppe, Waxworks), Leni revealed a lighter side when he arrived at Universal in 1927 to direct the 'old dark house' comedy thriller The Cat and the Canary. The Last Warning features the same star, Laura La Plante, in a similar context, though this time the murder mystery is set backstage at a haunted Broadway theater – Leni's imaginative redressing of Universal's already-venerable Phantom of the Opera stage.

Secret passageways, trapdoors, a masked villain, clutching hands – The Last Warning has them all, served up in high style by Leni and cameraman Hal Mohr. Even the identity of the killer is, by the standards of the genre, a delightful surprise. Sadly, it would prove to be Leni's last film – the director died of sepsis a few months after its release, at the age of forty-four.

Dave Kehr

BROADWAY

USA, 1929 Regia: Paul Fejos

■ Sog.: dall'omonimo musical di Philip Dunning e George Abbott. Scen.: Edward T. Lowe, Jr., Charles Furthman. F.: Hal Mohr, Frank H. Booth. M.: Robert Carlisle, Edward L. Cahn, Maurice Pivar. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: Howard Jackson. Int.: Glenn Tryon (Roy Lane), Evelyn Brent (Pearl), Merna Kennedy (Billie Moore), Thomas Jackson (Dan McCorn), Robert Ellis (Steve Crandall), Leslie Fenton ('Scar' Edwards). Prod.: Carl Leammle Jr. per Universal Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 104'. Versione inglese / *English version*. Da: Universal Pictures ■ Questa nuova copia di



Broadway

Broadway è stata stampata dal negativo camera originale bianco e nero. I due minuti del finale in Technicolor – finora disponibili solo in copie sbiadite e opache – sono stati sottoposti a restauro digitale dalla Universal utilizzando i migliori elementi a colori disponibili conservati dal Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet (MaNDA) / *This new copy of Broadway has been crisply reproduced from the original black and white camera negative. And the two-minute Technicolor finale – previously only available in muddy, muted copies – has been digitally restored by Universal from the best surviving color elements at the Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet (MaNDA)*

Con le sue 603 repliche a Broadway nel 1926, il musical di George Abbott e Philip Dunning era stato un clamoroso successo teatrale, lodato per il suo gergo urbano contemporaneo e l'ambientazione realistica nel mondo della malavita. Intuendo che sarebbe stato un perfetto trampolino di lancio per il sonoro, il capo della Universal Carl Laemmle se ne aggiudicò i diritti per 225.000 dollari. Dopo il trionfo critico e artistico di *Primo amore* (1928), il produttore Carl Laemmle Jr. e il regista Paul Fejos furono incaricati di trasformare il celebre materiale teatrale nel secondo film interamente parlato della Universal. Fejos però capì che quella storia infarcita di dialoghi sui sogni di gloria di un cantante e ballerino non

aveva il respiro e la portata che servivano a una produzione Universal di grande richiamo, e decise di dilatare il film con l'aggiunta di numeri musicali e sequenze ambientate nel locale notturno.

Per il Paradise Night Club, costruito nel più grande teatro di posa adattato per il sonoro della Universal, lo scenografo Charles D. 'Danny' Hall progettò un suggestivo set d'ispirazione cubista, e il finale del film fu valorizzato da una sequenza in Technicolor a due colori. Per vivacizzare ulteriormente le scene nel cabaret, Fejos e il direttore della fotografia Hal Mohr fecero fabbricare una sofisticata piattaforma mobile chiamata gru *Broadway*. La meraviglia ingegneristica costò 50.000

dollari, era lunga sette metri e mezzo, pesava ventotto tonnellate e poteva muoversi in maniera fluida e rapida in tutte le direzioni, permettendo all'operatore di filmare da qualsiasi altezza e angolazione. Per ammortizzare l'investimento, la gru fu riutilizzata più volte dalla Universal, soprattutto in *All'Ovest niente di nuovo e King of Jazz*. *Broadway* ebbe lo strabiliante costo di produzione di un milione e mezzo di dollari, e malgrado alcune buone recensioni non incontrò il favore del pubblico, per il quale le storie ambientate nel mondo dello spettacolo non erano più una novità.

James Layton e David Pierce

George Abbott and Philip Dunning's Broadway first made a splash as a hit stage play in 1926, running 603 performances on Broadway, and winning praise for its contemporary street slang and realistic underworld atmosphere. Sensing a prime vehicle for the new medium of sound film, Universal boss Carl Laemmle soon scooped up the rights for \$225,000. Following their critical and artistic triumph with Lonesome (1928), producer Carl Laemmle Jr. and director Paul Fejos were entrusted to bring this hot stage property to the screen as Universal's second all-talkie. But Fejos recognized that the dialogue-driven drama about a song and dance man hoping to hit the big time possessed none of the scope or scale required for a major Universal release, so he expanded the film to include sequences in the nightclub and cabaret musical numbers.

Art director Charles D. 'Danny' Hall designed a colorful, Cubist-inspired set for the Paradise Night Club that was constructed on Universal's largest sound stage. And the final sequence of the film was enhanced with two-color Technicolor. To further enliven the cabaret scenes Fejos and cinematographer Hal Mohr commissioned a sophisticated mobile camera platform, called the Broadway crane. Constructed for \$50,000, and measuring 25-feet long, this 28-ton engineering marvel could move smoothly

and rapidly in any direction to capture shots from any height or perspective. To get a return on its investment, the costly crane was reused repeatedly by Universal over the following years, notably on All Quiet on the Western Front and King of Jazz. Broadway's final production cost was an enormous \$1.5 million, and despite some strong reviews, it failed with audiences, who were no longer impressed with the once novel backstage drama elements.

James Layton and David Pierce

KING OF JAZZ

USA, 1930

Regia: John Murray Anderson

■ T. it.: *Il re del jazz*. Scen.: Harry Ruskin. F.: Hal Mohr, Jerome Ash, Ray Rennahan. M.: Robert Carlisle, Maurice Pivar. Scgf.: Herman Rosse. Mus.: Milton Ager, Harry De Costa, George Gershwin, Billy Rose, Mabel Wayne, Jack Yellen. Int.: Paul Whiteman and His Band, John Boles, Laura La Plante, Jeanette Loff, Glenn Tryon, William Kent, Slim Summerville, Merna Kennedy, The Rhythm Boys featuring Bing Crosby. Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures Corp. ■ DCP. D.: 100'. Versione inglese / English version. Da: Universal Pictures

Grazie al restauro della Universal, che ha usato come guida il negativo colonna originale, il film – disponibile per anni in copie mediocri e incomplete – è oggi più vicino alla forma in cui uscì. Il negativo camera Technicolor a due colori (tagliato in occasione di una nuova uscita in sala nel 1933) è stato scansionato a risoluzione 4K prima di aggiungerci ulteriori sequenze ricavate da varie copie *dye transfer*. Una piccola quantità di materiale mancante è stata ricostruita con singoli fotogrammi sull'audio originale. Per la prima volta dopo quasi ottantacinque anni, gli spettatori potranno vedere e ascoltare *King of Jazz* in una forma più fedele alla lunghezza, al montaggio e alla qualità visiva dell'originale.

King of Jazz fu uno dei musical più ambiziosi di Hollywood. La superproduzione della Universal mise insieme Paul Whiteman, direttore della principale orchestra da ballo americana; John Murray Anderson, artefice di spettacolari riviste a Broadway; un cast stellare di ballerini e cantanti; la lucentezza del primo Technicolor; e un budget quasi illimitato. Il risultato fu un singolare connubio tra schermo e palcoscenico – privo di trama e praticamente di dialoghi – che offriva un'incomparabile interpretazione cinematografica della musica jazz e della rivista musicale.

Paul Whiteman era allora all'apice della fama potendo contare sui migliori artisti jazz americani, compreso un giovane Bing Crosby. Il paffuto direttore d'orchestra firmò con la Universal per la cifra strabiliante di duecentomila dollari, ma il problema era trovare una sceneggiatura all'altezza. Dopo i tentativi falliti di declinare il film prima come *biopic* e poi come *backstage drama*, la Universal scelse il formato della rivista. Per la regia la scelta cadde su John Murray Anderson, secondo solo a Flo Ziegfeld (che non era disponibile) e ideatore delle innovative *Greenwich Village Follies* a Broadway. Anderson – completamente a digiuno di cinema – arruolò uno stuolo di talenti straordinari e li abbinò ai divi della Universal. Costato complessivamente due milioni di dollari, il film non aveva nessuna possibilità di rientrare nella spesa. Andò male negli Stati Uniti, dove i musical non erano più richiesti, ma si rifecce all'estero, incassando un milione e duecentomila dollari.

James Layton e David Pierce

After years of being available in only poor quality and incomplete copies, Universal has digitally restored King of Jazz closer to its original form. Using the original soundtrack negative as a guide, the new restoration aims to recreate the film's 1930 general release. The two-color Technicolor camera negative (cut for a 1933 reissue) was scanned



at 4K resolution and then blended with additional footage from multiple dye-transfer prints. A small amount of missing footage has been reconstructed with stills over the original audio. For the first time in close to 85 years, audiences will be able to see and hear King of Jazz in a form more faithful to its original length, running order and visual quality.

King of Jazz was one of the most ambitious musicals ever to emerge from Hollywood. Universal's super production brought together Paul Whiteman, leader of the country's top dance orchestra; John Murray Anderson, director of spectacular Broadway revues; a top ensemble of dancers and singers; sparkling early Technicolor; and a near unlimited budget. The end result was a unique mixture of the stage and screen – with no plot and nearly no dialogue – presenting an unparalleled cinematic interpretation of jazz music and stage spectacle.

At the time Paul Whiteman was at the peak of his celebrity, having recruited the country's premier roster of jazz performers, including a young Bing Crosby on vocals. The rotund orchestra leader signed with Universal for an extraordinary \$200,000, but the studio struggled to find an appropriate story. After two stalled attempts to make the film, first as a biopic, then as a backstage drama, Universal eventually settled on the revue form. With Flo Ziegfeld unavailable, the studio approached the next best: John Murray Anderson, the man behind the innovative Greenwich Village Follies series on Broadway. Anderson – who had no prior experience with film – enlisted a host of exceptional stage talent to realize his vision for the film, and teamed them with Universal's contract stars. At a total expense of \$2 million, the film stood no chance of returning its costs. It performed poorly in the US – where musicals were no longer in demand – but found its audiences internationally, raking in \$1.2 million.

James Layton and David Pierce

A HOUSE DIVIDED

USA, 1931 Regia: William Wyler

■ T. it.: *La sposa nella tempesta*. Sog.: dal racconto *Heart and Hand* di Olive Edens. Scen.: John B. Clymer, Dale Van Every. Dial.: John Huston. F.: Charles Stumar. M.: Ted Kent, Maurice Pivar. Scgf.: John J. Hughes. Int.: Walter Huston (Seth Law), Kent Douglass [Douglass Montgomery] (Matt Law), Helen Chandler (Ruth Evans). Prod.: Carl Leammle Jr. per Universal Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 72'. Versione inglese / English version. Da: Universal Pictures

Questo lungometraggio quasi del tutto dimenticato segna probabilmente la maturità di William Wyler dopo l'apprendistato nel western e nel film d'azione, e merita oggi di essere considerato una delle opere più personali e compiute del regista, al livello di *Infedeltà* e di *I migliori anni della nostra vita*. Anche qui troviamo una figura paterna in crisi, sebbene la feroce interpretazione di Walter Huston nel ruolo di Seth Law (*nomen omen*) – uomo carismatico e forte che domina sia il figlio 'sensibile' (Kent Douglass, che si farà poi chiamare Douglass Montgomery), sia la piccola comunità in cui vive – lo collochi in posizione diametralmente opposta rispetto al mite e sognante uomo d'affari di *Infedeltà*. *A House Divided* è forse il solo film di Huston – seguito da vicino da *Le furie* di Anthony Mann – in cui il leggendario attore mette in luce il temperamento e la dimensione tragica che l'avevano reso celebre a teatro.

L'ambientazione deprimente – un'isoletta americana del Pacifico abitata da una malandata colonia di pescatori di salmoni – evoca in maniera irresistibile lo *Stromboli* di Rossellini con vent'anni d'anticipo, e lo stesso vale per la trama: dopo la morte della moglie (apparentemente stroncata dalla fatica), Huston risponde a un annuncio su una rubrica per cuori solitari e si ritrova in casa la giovane Helen Chandler (la vacua e ingenua Mina del *Dracula* della Universal), profuga da un

Midwest devastato dalla Depressione. La ragazza sposa lealmente il suo benefattore (in una cerimonia sfrenata che culmina con l'esibizione di Huston in una danza degli zoccoli irlandese), ma è attratta irrimediabilmente dal mite figlio di lui. La cura di Wyler nella resa dei personaggi è notevole. Nel corso del film Huston sembra trasformarsi fisicamente, da presenza incombente a creatura strisciante. Il cambiamento è sottolineato dalla posizione della macchina da presa, che dalla collina su cui sorge la casa si porta al livello del suolo dove Seth Law finisce per trascinarsi.

Dave Kehr

This all but forgotten 1931 feature is arguably William Wyler's first mature film, after an apprenticeship in westerns and action movies, and seen today it bids to rank with Dodsworth and The Best Years of Our Lives as one of Wyler's most personal, most fully realized works. As in those later films, the central figure is a father figure in crisis – though Walter Huston's ferocious performance as the redolently named Seth Law, a charismatic strong man who dominates both his 'sensitive' son (Kent Douglass, later billed as Douglass Montgomery) and the small community in which he lives, is the polar opposite of his gentle, dreamy businessman in Dodsworth. This may be the one film of Huston's – though Anthony Mann's The Furies comes close – in which the legendary actor displays the tragic scale and temperament that he was reputed to possess on stage.

The film's bleak setting – a tiny island off the coast of America's Pacific Northwest, home to a ragged colony of salmon fishermen – irresistibly suggests Rossellini's Stromboli of twenty years later, as does the plotline: having lost his wife (apparently to overwork), Huston answers an ad in a lonely hearts magazine, and young Helen Chandler (the vacant, wide-eyed Mina of Universal's Dracula) appears on his doorstep, a refugee from the Depression-ravaged Midwest. She dutifully marries her sponsor (in a wild celebration that culminates with



A House Divided

Huston's solo performance of a violent Irish clog dance), but is of course drawn to his cringing son. Wyler's attention to the detail of performance is remarkable; over the course of the film Huston seems to physically transform himself, from a towering giant to a slithering snake, just as Wyler's camera placement descends from the heights of Huston's hilltop home to the level ground upon which he finally crawls.

Dave Kehr

AFRAID TO TALK

USA, 1932 Regia: Edward L. Cahn

■ T. alt.: *Merry-Go-Round*. Sog.: dalla pièce *Merry-Go-Round* di Albert Maltz e George Sklar. Scen.: Tom Reed. F.: Karl Freund. M.: Maurice Pivar. Scgf.: Charles D. Hall. Int.: Eric Linden (Ed Martin), Sidney Fox (Peggy Martin), Tully Marshall (Anderson), Louis Calhern (Wade), Edward Arnold (Jig Zelli), George Meeker (Lennie). Prod.: Carl Leammle Jr. per Universal Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 69'. Versione inglese / *English version*. Da: Universal Pictures

Se, per citare la celebre definizione del critico Robert Warshow, i gangster della Warner Bros. sono presentati come eroi tragici, quelli della Universal non recano traccia dell'individualismo romantico di un Cagney o di un Robinson: anzi, sono meri ingranaggi di una fredda macchina corrotta priva di coscienza, di rimorso e perfino d'atti di volontà personali. Tratto da *Merry-Go-Round*, discussa e assai censurata opera teatrale di Albert Maltz e George Sklar, il film di Edward L. Cahn si mantiene fedele al principio strutturante indicato dal titolo, raffigurando un sistema chiuso che pare coinvolgere tutte le principali istituzioni della città senza nome in cui è ambientato. Un fattorino (Eric Linden) assiste all'omicidio commesso da un capobanda (Edward Arnold) e lo denuncia al procuratore distrettuale (Tully Marshall), il quale non esita a incolpare lui dell'assassinio.

Quando lavorava per la Universal come montatore, Cahn era noto per aver rimontato a tempo di record *All'Ovest niente di nuovo*, lavorando in una cabina di montaggio allestita sul treno che doveva portare la copia del film per la preview da Los Angeles a New York. Il suo compito: cancellare ogni traccia di ZaSu Pitts, scritturata per il ruolo della madre e poi sostituita con Beryl Mercer perché durante le proiezioni di prova le sue apparizioni avevano scatenato le risate del pubblico, abituato a vederla in ruoli comici. Promosso a regista, Cahn finì presto a lavorare con i principali divi della Universal (compreso Walter Huston in un'altra storia di corruzione, il western *Law and Order*). In *Afraid to Talk* la sua padronanza del ritmo e del contrappunto è evidente ma non inaspettata; più sorprendente è l'eleganza formale con cui rivisita alcuni dei momenti più astratti dell'espressionismo tedesco con il direttore della fotografia Karl Freund.

Dave Kehr



Afraid to Talk

Where, as the critic Robert Warshow famously noted, the Warner Bros. gangster films presented their protagonists as tragic heroes, their generic equivalents at Universal present no trace of the romantic individualism of a Cagney or Robinson; instead, they are cogs in a cold machine of corruption, functioning without conscience, remorse or even much sense of personal volition. Based on Merry-Go-Round, a controversial, widely censored play by Albert Maltz and George Sklar, Edward L. Cahn's film remains faithful to the structuring principle implied by the title, portraying a closed circle of venality that seems to include every major institution in the nameless city in which it is set. When a bellboy (Eric Linden) witnesses a gang chief (Edward Arnold) rubbing out a rival, he dutifully reports to the District Attorney (Tully Marshall) — who promptly frames the boy for the killing. As an editor at Universal, Cahn made his reputation for his rapid re-editing of All Quiet on the Western Front, working in an editing suite set up on the train that was carrying the preview print from Los Angeles to New York. His assignment: to remove all traces of ZaSu Pitts, who had originally been cast as the hero's mother but had to be replaced by Beryl

Mercer when test audiences, accustomed to Pitts as a comedian, laughed when she appeared. Promoted to director, Cahn was soon working with Universal's top stars (including Walter Huston in another portrait of civic corruption, the western Law and Order). Cahn's mastery of tempo and counterpoint is quite evident here thought not unexpected; more surprising is his visual flair, which finds him revisiting some of the more abstract moments of German Expressionism with the cameraman Karl Freund.

Dave Kehr

BACK STREET

USA, 1932 Regia: John M. Stahl

■ T. it.: *La donna probita*. Sog.: dal romanzo omonimo di Fannie Hurst. Scen.: Gladys Lehman. F.: Karl Freund. M.: Milton Carruth, Maurice Pivar. Scgf.: Charles D. Hall. Int.: Irene Dunne (Ray Schmidt), John Boles (Walter Saxel), George Meeker (Kurt Shendler), ZaSu Pitts (Mrs. Dole), June Clyde (Freda Schmidt). Prod.: Carl Leammle Jr. per Universal Pictures Corp.
 ■ 35mm. D.: 92'. Versione inglese / English version. Da: Universal Pictures

Il film di Stahl fu il primo di tre adattamenti prodotti dalla Universal del popolare romanzo di Fannie Hurst, e di gran lunga il più toccante e aggraziato. Come ha osservato Jacques Lourcelles nel suo *Dictionnaire du cinéma*, "Come i personaggi sono intrappolati in una situazione da cui non riusciranno mai a sottrarsi, così lo spettatore è lentamente sopraffatto da una malinconia che diventa tristezza, da una tristezza che diventa disperazione, le quali emergono dall'uniformità melodica dello stile".

Cincinnati, 1890: una ragazza (una Irene Dunne ancora abbonata al ruolo di ingenua) rifiuta la proposta di un giovane e promettente uomo d'affari (una figura alla Henry Ford interpretata da George Meeker, volto noto della Universal) a causa dell'amore impossibile per un banchiere sposato (John Boles). Dato che nell'America dell'Ottocento il divorzio è impensabile, la giovane si rassegna al ruolo di amante e a una vita fatta di incontri clandestini e di aspirazioni inappagate. Per Stahl il film costituiva la parte centrale di una trilogia (completata da *Seed e Only Yesterday*) dedicata all'ipocrisia delle leggi americane sul divorzio, tema poco gradito alla censura. Quando la Universal ritenne di distribuire il film nel 1938, dopo l'entrata in vigore del Production Code, il capo della commissione Joseph Breen negò l'approvazione, giudicandolo "il tipico film sbagliato".

Dave Kehr

John Stahl's 1932 film was the first of three adaptations of Fannie Hurst's best-selling novel produced by Universal, and remains by far the most graceful and moving. As Jacques Lourcelles noted in his Dictionnaire du cinéma, "Just as the characters are trapped in a single situation they will never escape during their lifetime, so is the spectator slowly overtaken by a melancholy that becomes sadness, a sadness that becomes hopelessness, emerging from the melodic uniformity of the style".

Irene Dunne, still in the ingénue phase of her career, stars as a young woman in the Midwestern city of Cincinnati in 1890, who declines the proposal of a promising young businessman (a Henry Ford figure played by Universal regular George Meeker) because of her hopeless love for a married financier (John Boles). Because divorce is unthinkable in 19th century America, she agrees to become his mistress, leading to a lifetime of 'back street' meetings and unfulfilled yearnings. For Stahl, this was the middle panel in a trilogy (between *Seed and Only Yesterday*) about the moral hypocrisy of American divorce laws, a subject that did not sit well with the censors. When Universal attempted to reissue the film in 1938, after the establishment of the Production Code, censor-in-chief Joseph Breen refused approval, noting the film "has become a symbol of the wrong kind of picture".

Dave Kehr



Back Street

THE KISS BEFORE THE MIRROR

USA, 1933. Regia: James Whale

■ T. it.: *Il bacio davanti allo specchio*. Sog.: dalla pièce *Der Kuss Vor Dem Spiegel* di Ladislaus Fodor. Scen.: William Anthony McGuire. F.: Karl Freund. M.: Ted Kent. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: W. Franke Harling. Int.: Gloria Stuart (Lucy Bernsdorf), Walter Pidgeon (l'amante di Lucy), Paul Lukas (Paul Held), Frank Morgan (Walter Bernsdorf), Nancy Carroll (Maria Held), Donald Cook (l'amante di Maria), Jean Dixon (Hilda). Prod.: Carl Leammle Jr. per Universal Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 68'. Versione inglese / English version. Da: Universal Pictures

Gli horror classici girati per la Universal saranno sempre destinati a eclissare gli altri film di Whale per gli studios, una produzione vasta, non meno personale e spesso formalmente più inventiva. *The Kiss Before the Mirror*, la cui stilizzazione cinematografica e

teatrale rasenta l'astrattismo, è forse il film più radicale del regista. Nella straordinaria sequenza d'apertura, una donna sposata (Gloria Stuart) entra nella casa dell'amante (Walter Pidgeon) e inizia a spogliarsi, mentre il marito (Paul Lukas), pazzo di gelosia, la spia da una finestra con una rivoltella in tasca. Nel filmare questi eventi Whale elabora una complessa danza onirica di sessualità e morte, sincronizzando i movimenti di macchina, la disposizione degli attori e le battute di dialogo con le languide cadenze di un tango.

Il gioco con i doppi e i riflessi suggerito dal titolo si estende alle immagini (specchi che riflettono specchi, all'interno di inquadrature studiamente simmetriche) e alla strategia narrativa: il migliore amico di Lukas (Frank Morgan), avvocato di fama, ha appena accettato di difenderlo dall'accusa di omicidio quando scopre di essere a sua volta tradito dalla moglie (Nancy Carroll), finendo in un identico turbine emotivo. Nelle scene in tribunale Morgan offre un'interpretazione spettacolare e giustamente istrionica; ma

quando applica gli stessi eccessi melodrammatici a momenti più intimi, il film suggerisce che il suo dolore è solo ostentato e serve a occultare una rabbia misogina e possessiva, subito smascherata dalla sua assistente, un'avvocata dalle connotazioni lesbiche interpretata con piglio pratico da Jean Dixon. La fotografia di Karl Freund dona un esempio raro e spettacolare di panoramica a trecentosessanta gradi perfettamente eseguita. Impiegata durante l'appassionata arringa pronunciata da Morgan di fronte alla giuria, la ripresa circolare completa la sensazione di claustrofobia e intrappolamento trasmessa dal film, con esistenze condannate a una perpetua ripetizione.

Dave Kehr

James Whale's classic Universal horror films will always overshadow his extensive other work for the studio, but his non-horror work is no less personal and often more formally inventive. The Kiss Before the Mirror is perhaps his most radical film, taking both cinematic and theatrical stylization to the edge of abstraction. In the extraordinary opening



sequence, a married woman (Gloria Stuart) arrives at the home of her lover (Walter Pidgeon) and begins to disrobe, as her husband (Paul Lukas), mad with jealousy, spies through a window, a revolver in his pocket. Whale films these events as an elaborate, dreamlike dance of sexuality and death, precisely matching camera movement, blocking and dialogue delivery to the swooning rhythms of a tango.

The play on doubles and reflections suggested by the title continues both as a visual motif (mirrors reflect mirrors, within studiously symmetrical shots) and as a narrative strategy: no sooner has Lukas's best friend, a celebrated attorney (Frank Morgan), agreed to defend him on a charge of murder, then does the attorney discover that his own wife (Nancy Carroll) has been unfaithful to him, and he is drawn into an identical emotional maelstrom. Morgan's performance in the courtroom scenes is spectacularly and appropriate histrionic; when he applies the same melodramatic excess to more private moments, the film suggests that his great show of pain is only a pretense, meant to cover a possessive, misogynistic rage – a cover that Morgan's junior associate, a 'lady lawyer' coded as a Lesbian and played with a no-nonsense attitude by Jean Dixon, penetrates immediately. The camera work, by Karl Freund, includes a spectacular example of that rare avis, a perfectly executed 360-degree pan. Deployed during the courtroom scene as Morgan delivers his impassioned defense to the jury, the circular shot completes the film's sense of claustrophobia and entrapment, of lives doomed to endless repetition.

Dave Kehr

LAUGHTER IN HELL

USA, 1933 Regia: Edward L. Cahn

■ Sog.: dall'omonimo romanzo di Jim Tully. Scen.: Tom Reed. F.: John Stumar. M.: Philip Cahn. Int.: Pat O'Brien (Barney Slaney), Merna Kennedy (Marybelle Evans), Ber-



Laughter in Hell

ton Churchill (Mike Slaney), Gloria Stuart (Lorraine), Arthur Vinton (Grover Perkins), Clarence Muse (Jackson), Douglas Dumbrille (Ed Perkins). Prod.: Carl Leammle Jr. per Universal Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 70'. Versione inglese / English version. Da: Universal Pictures

Questo film straordinario è stato ripescato dall'oblio solo nel 2013, con la stampa di una nuova copia in occasione di una conferenza sull'opera del 'romanziero barbone' Jim Tully (*Beggars of Life*). Astro nascente della Universal, il regista Edward L. Cahn (*Afraid to Talk*) si era guadagnato la fiducia di Junior Laemmle, che gli aveva messo in mano uno dei film politicamente

e stilisticamente più radicali della sua avventurosa gestione.

Il Barney Slaney di Pat O'Brien è un macchinista che, riecheggiando *La Bête humaine*, uccide la moglie infedele dopo averla sorpresa con l'amante, uno dei tre fratelli che tormentano Barney sin dall'infanzia. Condannato ai lavori forzati (dove assiste a un brutale linciaggio a sfondo razziale), riesce a evadere per poi trovarsi a vagare in un brullo paesaggio lunare, terra desolata espressionista flagellata dalla malattia e dalla povertà. Per un attimo la redenzione sembra possibile quando incontra un'altra anima in fuga, una giovane (Gloria Stuart) che ha perso la famiglia a causa dell'epidemia, ma la



Only Yesterday

loro felicità è solo una parentesi. Praticamente non c'è scena che non rechi traccia delle invenzioni visive di Cahn, tra le quali si segnalano sorprendenti innovazioni come l'uso brutale dello zoom per rappresentare il raptus omicida di Barney. La desolazione delle sequenze finali ha qualcosa di bergmaniano, e la brusca sospensione del racconto in un momento chiave suggerisce che il finale della storia di Barney, almeno nelle intenzioni di Tully, era troppo disperato persino per Laemmle. Cahn scomparve dal libro paga della Universal per rispuntare due anni dopo alla Mascot, casa di produzione della cosiddetta Poverty Row: era l'inizio di una carriera enormemente prolifica nel cinema di serie B destinata a estendersi fino ai primi anni Sessanta.

Dave Kehr

This astonishing film had been forgotten in the vaults until a new print was created in 2013 for an academic conference on the work of the 'hobo novelist' Jim Tully (Beggars of Life). A rising star at Universal, the director Edward L. Cahn (Afraid to Talk) had clearly earned the

trust of Junior Laemmle, who allowed him to create one of the most radical works – politically and stylistically – to emerge from that adventuresome studio. Pat O'Brien's Barney Slaney is a railroad engineer who, in an echo of La Bête humaine, murders his unfaithful wife when he catches her with her lover – one of three brothers who have tormented Barney since his childhood. Condemned to a chain gang (where he witnesses a brutal, racially-motivated lynching), he eventually escapes, only to find himself wandering alone through a bleak, lunar landscape – an Expressionist wasteland ravaged by plague and poverty. Redemption seems briefly possible when he meets another refugee, a young woman (Gloria Stuart) who has lost her family to the spreading disease, but their happiness is only an interlude.

There is hardly a sequence in the film that is not marked by Cahn's visual invention, which includes such innovations as a startlingly advanced use of slam zooms to portray Barney's murderous rampage. The final sequences seem Bergmanesque in their bleakness and despair, though the sudden suspension of the narrative at a key moment suggests that the end of Bar-

ney's story, at least as Tully wrote it, was too desolate even for Laemmle. Cahn immediately vanished from Universal's roster, resurfacing two years later at the Poverty Row studio Mascot – the beginning of a wildly prolific career as a B director that extended into the early 60s.

Dave Kehr

ONLY YESTERDAY

USA, 1933 Regia: John M. Stahl

■ T. it.: *Solo una notte*. Sog.: dal racconto *Lettera di una sconosciuta* di Stefan Zweig e ispirato al volume *Only Yesterday: An Informed History of the Nineteen-Twenties* di Frederick Lewis Allen. Scen.: Arthur Richman, William Hurlbut, George O'Neill. F.: Merritt Gerstad. M.: Milton Caruth. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: Constantine Bakaleinikoff, Walter Donaldson. Int.: Margaret Sullavan (Mary Lane), John Boles (Jim Emerson), Edna Mae Oliver (Lena), Billie Burke (Julia Warren), Reginald Denny (Bob). Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 106'. Versione inglese / English version. Da: Universal Pictures

Nel maggio del 1932 la Universal acquistò i diritti di *Only Yesterday* di Frederick Lewis Allen, popolare saggio privo di personaggi e di trama dal quale era impossibile trarre una sceneggiatura per Hollywood. Dopo un trattamento insoddisfacente scritto da John Stahl, Ben Hecht e Gene Fowler, si decise di commissionare una sceneggiatura ben diversa ad Arthur Richman e William Hurlbut (che poi collaborarono a *Lo specchio della vita*). Irene Dunne e John Boles avevano già lavorato insieme per Stahl nel fortunato *Back Street* del 1932, ma quando Dunne risultò indisponibile e la Universal non riuscì a ottenere in prestito un'altra diva di valore comparabile, Laemmle rivolse lo sguardo a Broadway. Margaret Sullavan divenne presto la diva più versatile e redditizia degli studios. Si rivelò però difficile da dirigere e la

sua mancanza di esperienza cinematografica risultò dispendiosa in termini di tempo e di denaro. *Only Yesterday* finì per costare 591.247 dollari e per la Universal fu il terzo film più costoso del 1933-1934, ma grazie agli incassi all'estero, più consistenti del previsto, andò quasi in pareggio.

Dagli archivi degli studios risulta che Stefan Zweig concesse alla Universal i diritti di *Lettera di una sconosciuta* solo il 26 ottobre 1933, meno di due settimane prima che uscisse *Only Yesterday*, in seguito a lunghe trattative condotte con discrezione da Paul Kohner, che riconobbe una certa somiglianza tra le trame. Non è chiaro chi fosse responsabile del furto (negli Stati Uniti una traduzione inglese del racconto era uscita nel 1932), fatto sta che la Universal apprese che in Germania il libro era già stato adattato per il cinema (*Narkose*, 1929), e che la RKO si era accaparrata il diritto d'opzione! Ma l'ostacolo più grande per la Universal fu la Commissione Hays, che aveva severamente criticato il film all'uscita e che con l'entrata in vigore del Codice nel 1934 rifiutò di concedere la propria autorizzazione, bloccando così la futura distribuzione della pellicola.

Richard Koszarski

In May 1932 Universal purchased the rights to Frederick Lewis Allen's Only Yesterday, a popular work of non-fiction with no plot and no characters, and an impossible source as the basis of a Hollywood narrative feature. A treatment prepared by John Stahl, Ben Hecht and Gene Fowler in October proved unsatisfactory and a very different script was later commissioned from Arthur Richman and William Hurlbut (who would later collaborate on Imitation of Life). Irene Dunne and John Boles had co-starred in Stahl's 1932 hit Back Street, but when Dunne proved unavailable, and Universal failed to borrow another film star of comparable value, Laemmle turned instead to Broadway. Margaret Sullavan soon became the studio's only bankable non-genre star, but she



The Good Fairy

proved difficult to direct, her lack of film technique adding both time and money to the budget. Stahl brought in Only Yesterday for \$591,247, making it Universal's third most expensive film of 1933-34, but thanks to stronger than expected foreign revenue the film nearly broke even. Studio records indicate that Stefan Zweig did not assign Universal the rights to Letter from an Unknown Woman until October 26, 1933, less than two weeks before Only Yesterday's release, in a deal quietly negotiated by Paul Kohner after he recognized similarities in the plots. It is unclear who was responsible for this appropriation (an English translation had appeared here in 1932), but Universal was also surprised to learn that the book had already been filmed in Germany (Narkose, 1929), and that RKO currently held the option! What Universal could not manage was the attitude of the Hays Office, which had been severely critical of the film on its original release and, after uniform implementation of the Code in 1934, refused to issue it a Code seal, preventing any future reissues.

Richard Koszarski

THE GOOD FAIRY

USA, 1935 Regia: William Wyler

■ T. it.: *Le vie della fortuna*. Sog.: dall'omonima pièce di Ferenc Molnár. Scen.: Preston Sturges, Hans Kraly. F.: Norbert Brodine. M.: Daniel Mandell. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: Heinz Roemheld. Int.: Margaret Sullavan (Luisa Ginglebusher), Herbert Marshall (Dr. Max Sporum), Frank Morgan (Konrad), Reginald Owen (Detlaff), Eric Blore (Dr. Metz), Alan Hale (Maurice Schlapkohl). Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 98'. Versione inglese / English version. Da: Universal Pictures

Preston Sturges trasse da una commedia romantica di Ferenc Molnár (un successo a Broadway con Helen Hayes nel ruolo della protagonista) questo film avvincente costruito su misura per la regina del botteghino Margaret Sullavan. L'innocente Luisa è appena uscita dall'orfanotrofio quando l'impresario Alan Hale le offre un lavoro di maschera nel cinema più sontuoso di Budapest (in realtà il Pantages Theater di Hollywood). Per sottrarsi alle attenzioni indesiderate

dell'industriale Frank Morgan, la giovane si inventa un marito pescando dall'elenco telefonico un nome a caso, quello di Herbert Marshall, un avvocato in difficoltà.

Pare che nelle prime fasi della lavorazione Sullavan si scontrasse continuamente con il regista: formatasi a Broadway, l'attrice era confusa e irritata dal fatto che Wyler le facesse rifare ogni scena decine di volte. La tregua fu raggiunta solo otto settimane dopo l'inizio delle riprese, quando Wyler e Sullavan si sposarono. Ma era troppo tardi per salvare il contratto di Wyler che, seppur legato a Laemmle da una lontana parentela, fu sganciato dallo

studio per poi trovare nel giro di pochi mesi un impiego a lungo termine (e non poche candidature all'Oscar) con Samuel Goldwyn.

Dave Kehr

Preston Sturges adapted a play by Ferenc Molnár (a Broadway hit for Helen Hayes) into this engaging vehicle for Universal's biggest box office attraction, Margaret Sullavan. Rescued from an orphanage by impresario Alan Hale and given a job as an usher in Budapest's most luxurious movie palace (actually, the Pantages Theater in Hollywood), Sullavan's innocent Luisa becomes the object of unwanted attention from in-

dustrialist Frank Morgan. To put him off, she invents a husband for herself, picking a name from the phone book that happens to belong to struggling lawyer Herbert Marshall.

Sullavan is said to have battled constantly with her director, William Wyler, during the early stages of production – as a Broadway actor, she was mystified and irritated by Wyler's habit of making dozens of takes of every scene. A truce was finally achieved eight weeks into the prolonged shoot when Wyler and Sullavan were married. It was too late, however, to save Wyler's contract, and – although a distant Laemmle relative himself – he was dropped by the studio,



Remember Last Night?

only to find long term employment (and no shortage of Oscar nominations) with Samuel Goldwyn within months.

Dave Kehr

REMEMBER LAST NIGHT?

USA, 1935 Regia: James Whale

■ T. it.: *Una notte d'oblio*. Sog.: dal romanzo *The Hangover Murders* di Adam Hobhouse. Scen.: Harry Clork, Doris Malloy, Dan Totheroh, Murray Roth. F.: Joseph Valentine. M.: Ted Kent. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: Franz Waxman. Int.: Edward Arnold (Danny Harrison), Robert Young (Tony Milburn), Constance Cummings (Carlotta, sua moglie), George Meeker (Vic Huling), Sally Eilers (Bette, sua moglie), Reginald Denny (Jake Whitridge), Louise Henry (Penny, sua moglie), Arthur Treacher (il maggiordomo), Gustav von Seyffertitz (prof. Karl Jones). Prod.: Carl Leammle Jr. per Universal Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 81'. Versione inglese / *English version*. Da: Universal Pictures

Dopo *La moglie di Frankenstein* James Whale girò questa commedia nera altrettanto caustica, anche se la simpatia provata per il mostro solitario di Boris Karloff non trova qui equivalenti nell'atteggiamento del regista verso i suoi personaggi, un gruppo di gaudenti newyorkesi pesantemente dediti all'alcol che dopo una baldoria trovano morto uno di loro e non hanno alcun ricordo di come sia successo. Whale sembra smontare deliberatamente *L'uomo ombra* proponendo un'altra coppia di investigatori alticci (Robert Young e Constance Cummings). Se i due sembrano trovarsi reciprocamente piacevoli, il pubblico non può dire altrettanto: sfacciatamente razzisti, apertamente sprezzanti nei confronti dei servitori (ed è forse il maggiordomo inglese interpretato da Arthur Treacher a rappresentare il punto di vista di Whale, con i sarcastici commenti borbottati dietro le spalle dei suoi datori di lavoro), spaventosamen-

te egoisti, Young, Cummings e i loro amici (tra i quali Reginald Denny, uno dei principali divi della Universal negli anni Venti, di ritorno ai vecchi studios per un ruolo da caratterista) sembrano una caricatura della decadenza capitalista. Come scrisse il recensore del "New York Times": "Probabilmente non era nelle intenzioni della Universal Pictures offrire argomenti a favore dell'astinenza, ma il comportamento imbecille dei crapuloni del film basterebbe da solo a riscuotere l'approvazione dell'Unione femminile cristiana per la temperanza quale esempio degli orrori dell'alcolismo".

Il film è dominato da un set gigantesco che rappresenta la casa di Long Island in cui la coppia di protagonisti trascorre i fine settimana, una residenza che sembra rivaleggiare con il Radio City Music Hall sia per le dimensioni che per lo sfarzoso design art déco. Come sempre Whale sfrutta al massimo le interconnessioni tra gli spazi del set, con la macchina da presa che volteggia attraverso le pareti seguendo gli attori da una stanza all'altra e da un piano all'altro. Quando entra in scena Gustav von Seyffertitz, per rovistare con le sue abilità di ipnotista nei cervelli annebbiati dei personaggi, Whale scioglie argutamente nell'auto-parodia, in un turbine di ombre e di angolature sghembe che evoca lo stile gotico di *Frankenstein*.

Dave Kehr

James Whale followed The Bride of Frankenstein with this equally mordant black comedy, although the sympathy he found for Boris Karloff's lonely monster finds no equivalent in the director's attitude toward his characters here, a group of aggressively alcoholic New York socialites who awake after a wild bash to find a corpse among their number, and no memory of how the murder (or anything else) occurred. Whale seems to be deliberately deconstructing The Thin Man, offering another cocktail-swilling, crime-solving couple (Robert Young and Constance Cummings), though they

never seem quite as delightful to the audience as they do to each other. Casually racist, openly contemptuous of their servants (it is perhaps the British butler played by Arthur Treacher who represents Whale's point of view, muttering sarcastic asides as soon as his employers turn their backs on him), and appallingly self-involved, Young, Cummings and their friends (among them Reginald Denny, one of Universal's biggest stars of the 1920s, returning to his old studio in a character part) seem like caricatures of capitalist decadence. As "The New York Times" reviewer wrote, "Probably it was not the intention of Universal Pictures to offer the photoplay as an argument on behalf of temperance, but the halfwit behavior of the roisterers in the film should commend itself to the W.C.T.U. as an example of the horrors of drink".

The film is dominated by a gigantic set representing the Long Island weekend home of the central couple, a mansion that seems to rival the Radio City Music Hall both in scale and its superb Art Deco design. Whale makes his characteristic careful use of the set's interconnected spaces, with his camera gliding through walls as it follows the actors from room to room and between floors. When Gustav von Seyffertitz turns up as a hypnotist – his skills will be needed to pry memories from the characters' befogged brains – Whale slips into witty self-parody, with a swirl of shadows and canted camera angles that evokes the gothic style of Frankenstein.

Dave Kehr





JACQUES BECKER – L'IDEA STESSA DI LIBERTÀ

Jacques Becker – The Very Idea of Freedom

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by
Bernard Eisenschitz

Jacques Becker (1906-1960), dopo anni trascorsi accanto a Jean Renoir come assistente, ha realizzato i suoi primi film durante l'Occupazione. Ha appreso da Renoir il gusto per la libertà della recitazione, l'amore per gli attori. Contrariamente a lui, invece, era di una minuzia e di una precisione tecnica ossessive. Gestì e oggetti hanno un percorso proprio nei suoi tredici film: si pensi alle serie di schiaffi in *Casque d'or*, alle porte che si aprono e si chiudono in *Falbalas* e altri film.

Innamorato del jazz e del cinema americano (e amico di King Vidor, Howard Hawks, Henry Hathaway), 'vieille France' come Max (Jean Gabin) in *Grisbi*, passa da un genere all'altro e da un ambiente all'altro con l'eleganza suprema del suo Arsène Lupin. Era uno dei cineasti intellettualmente più rispettati e più amati dai suoi contemporanei. Eppure, affermava nel 1949: "Provo orrore per la mia generazione. Dedica attenzione soltanto a ciò che è morto. È la generazione del far finta. Ha finto di amare Charlot: ma gli preferisce Jean Marais. Ha finto di amare Armstrong: ma gli preferisce Jack Hylton. La mia generazione è invischiata nelle comodità, nella pigrizia, nella facilità. Quanto al resto, in essa non c'è nulla di autentico".

Ecco che si profila un altro Becker, che uno dei suoi eredi, François Truffaut, ritraeva come "inquieto, angosciato, elegante, lirico, inglese, nervoso, tormentato". Attivo nella Resistenza, Becker ha difeso Clouzot e il grande Le Vigan contro l'isteria dell'epurazione; quarantenne, ha preso le difese dei giovani contro i loro padri; 'professionista della professione', si è battuto per Bresson e Ophüls, allora denigrati, contro la concezione del 'cinema, mestiere nostro' che dominava all'epoca. Becker difendeva il cinema d'autore, il diritto del regista di essere padrone del suo film. Nel 1957 Max Ophüls, malato, l'aveva designato per dirigere in sua vece *Montparnasse 19*, e lo sceneggiatore e dialoghista 'divo' Henri Jeanson s'indignò di vederlo rimaneggiare il suo lavoro e cancellare le sue parole d'autore: "Quando accetti un soggetto, scrisse a Becker, tu hai l'abitudine di girarne un altro. Non hai girato *Arsène Lupin*, non hai girato *Casque d'or*, hai costruito delle storie che non avevano nessun rapporto con il soggetto iniziale. Sei capace, per una volta, di farti da parte e girare la nostra sceneggiatura e non un'altra cosa?". Non si potrebbe definire meglio ciò che contrapponeva Becker a una produzione a cui apparteneva solo tecnicamente, e che perciò lo avvicinava ai giovani cinéphile che si preparavano a sconvolgere le tradizioni.

È certamente per questo che Godard vedeva in *Montparnasse 19* una definizione del cinema e che Becker ha dato al cinema francese il più bel film sul mondo contadino (*Goupi Mains rouges*), un manifesto per la gioventù (*Rendez-vous de juillet*), il più bel film noir (insieme a *La Nuit du carrefour* di Renoir, di cui era assistente), *Grisbi*, e che è stato, con il suo ultimo capolavoro, *Le Trou*, il solo "ad aver filmato l'idea stessa di libertà" (Serge Daney).

Bernard Eisenschitz

Jacques Becker (1906-1960), after spending years close to Jean Renoir as his assistant, directed his first films during the Occupation. From Renoir he retained a taste for the freedom of play, a love for actors. As opposed to Renoir, he was meticulous to the extreme and obsessed with technical accuracy. Gestures and objects have a trajectory of their own in his thirteen films: see the serial slaps in the face in Casque d'or, the doors opening and closing throughout Falbalas and many other films.

A lover of jazz and of American film (and friend of King Vidor, Howard Hawks, Henry Hathaway), 'vieille France' like Max (Jean Gabin) in Grisbi, he would switch genres and milieus with the supreme elegance of his Arsène Lupin character. He was one of the most highly regarded and respected directors among his peers. But the feelings were not shared: "I loathe my generation", he said in 1949. "It is interested only in what is dead. It's the generation of false pretense. It pretended to love Chaplin: but it prefers Jean Marais. It pretended to love Louis Armstrong: but it prefers Jack Hylton. My generation is bogged down in comfort, in laziness, in the predigested. Nothing else is authentic about it". There, then, is another side of Becker. One of his heirs, François Truffaut, once drew his portrait as "anxious, distressed, elegant, lyrical, British, nervous, tormented". As a member of the Resistance, Becker defended H.G. Clouzot and Robert Le Vigan against the hysteria of the post-war purges; as a forty-year-old, he sided with a neglected youth against their fathers; as a 'professionnel de la profession', he championed the much maligned Bresson and Ophüls against the then dominant idea of 'cinéma, notre métier', filmmaking as craftsmanship.

Becker was advocating the right of the director to be the one person responsible for a film, advocating the cinéma d'auteur in a literal sense. In 1957, Max Ophüls, who was terminally ill, designated him to direct Montparnasse 19 in his place. Soon Henri Jeanson, star screenwriter of the film, waxed indignant at his reworking the script and eliminating witty lines: "You have a habit", he wrote Becker, "of taking on a story and then making another one instead. You didn't make Arsène Lupin, you didn't make Casque d'or, instead you made up stories which bore no relation to the original material. Are you capable for once of effacing yourself and shooting our screenplay and nothing else?". No better definition could be offered of what divided Becker from an industry which he was only a part of technically; and what brought him nearer to the young film buffs who were then preparing to disrupt traditions.

All of which might explain why Godard saw Montparnasse 19 as defining the questions of filmmaking, and how Becker gave French cinema its greatest film about rural France with Goupi Mains rouges, its manifesto for post-war youth with Rendez-vous de juillet, its greatest film noir (next only to Renoir's La Nuit du carrefour, on which he had been an assistant) with Grisbi; and with his final masterpiece Le Trou he was, in Serge Daney's words, "the only one who could film the very idea of freedom".

Bernard Eisenschitz

GOUPI MAINS ROUGES

Francia, 1943 Regia: Jacques Becker

■ T. it.: *La casa degli incubi*. Sog.: dall'omonimo romanzo di Pierre Véry. Scen.: Pierre Véry. F.: Jean Bourgoïn. M.: Marguerite Renoir. Scgf.: Pierre Marquet. Mus.: Jean Alfaro. Int.: Fernand Ledoux (Goupi Mains rouges), Georges Rollin (Goupi Monsieur), Blanchette Brunoy (Goupi Muguet), Robert Le Vigan (Goupi Tonkin), René Génin (Goupi Dicton), Line Noro (Marie des Goupi), Arthur Devère (Goupi Mes Sous), Germaine Kerjean (Goupi Tisane), Maurice Schutz (Goupi l'Empereur), Marcel Pérès (Eusèbe), Albert Rémy (Jean des Goupi). Prod.: Minerva ■ DCP. D.: 104'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Pathé ■ Restaurato nel 2015 da Pathé a partire dal negativo originale scansionato in 4K. Restauro dell'immagine in 2K eseguito da Éclair, restauro audio eseguito da L.E. Diapason, sotto la supervisione di Noël Véry e Pathé / *Restored in 2015 by Pathé from the original negative scanned in 4K. 2K image from Éclair and soundtrack from L.E. Diapason, overseen by Noël Véry and Pathé*

Georges Rollin, interprete di *Dernier atout*, fa affidare a Becker l'adattamento del romanzo di Pierre Véry. Attento all'autenticità della scenografia, il regista pretende di girare in una fattoria nella Charente anziché a Parigi e dintorni. Sostituisce il direttore della fotografia Pierre Montazel, le cui immagini giudica troppo eleganti, con Jean Bourgoïn, che ha conosciuto durante le riprese di *La Marseillaise* di Renoir (ritroverà Montazel per *Grisbi*). Le riprese sono segnate dalle discussioni fra la troupe, di sinistra o simpatizzante comunista, e Robert Le Vigan, amico di Céline e collaborazionista, che, "allucinato, all'apice della sua genialità" (Jacques Lourcelles), interpreta Tonkin, il folle coloniale reduce dall'Indocina.

Bernard Eisenschitz



Goupi Mains rouges

[Becker] abbandona la poesia fantastica cara a Pierre Véry o piuttosto la mantiene solo nelle prime sequenze, dove delinea i luoghi, e nella descrizione, lungo tutto il film, del personaggio di Goupi Mains rouges, il bracconiere del clan. Sul resto dell'intrigo e degli altri personaggi, il suo sguardo è quello di un osservatore ironico che descrive con distacco le passioni, le manie, le bizzarrie e la strana umanità di ciascuno. E poi, venuto il momento, questa ironia discreta cede il passo a un senso del tragico che trasforma queste figure pittoresche in personaggi di veri ossessi, vittime del loro destino e del precipitare degli eventi.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Parigi 1992

Georges Rollin, who had appeared in Dernier atout, entrusted Becker with the adaptation of Pierre Véry's novel. Conscious of the need for authentic settings, the director wanted to shoot on a farm in the Charente, rather than in or near Paris. He judged Pierre Montazel's cinematography as too elegant and substituted him with Jean Bourgoïn, whom he had met during the shooting of Renoir's La Marseillaise (Montazel

would return for Grisbi). The shoot was marked by discussions between the crew, who were left-wing or communist sympathisers, and Robert Le Vigan, who was a friend of Céline and a collaboracionist. In the film Le Vigan, "crazed and at the height of his powers" (Jacques Lourcelles), played Tonkin, the mad colonialist returned from Indochina.

Bernard Eisenschitz

[Becker] abandons the fantastic poetry so dear to Pierre Véry, or rather retains it only in the opening sequences sketching out the locations and in the descriptions of Goupi Mains rouges, the clan's poacher, which run throughout the film. For the rest of the story, his gaze is that of an ironic observer, dispassionately describing the passions, manias, peculiarities and strange humanity of his characters. Then, when the time comes, this subtle irony gives way to a sense of tragedy that transforms these picturesque figures into truly obsessed characters, victims of their destiny and the deteriorating course of events.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992

FALBALAS

Francia, 1945 Regia: Jacques Becker

■ Scen.: Maurice Aubergé, Jacques Becker, Maurice Griffe. F.: Nicolas Hayer. M.: Marguerite Renoir. Scgf.: Max Douy. Mus.: Jean-Jacques Grünenwald. Int.: Raymond Rouleau (Philippe Clarence), Micheline Presle (Micheline Lafaurie), Jean Chevrier (Daniel Rousseau), Gabrielle Dorziat (Solange), Jeanne Fusier-Gir (Paulette), Françoise Lugagne (Anne-Marie), Christiane Barry (Lucienne), Jane Marken (Madame Lesurque). Prod.: André Halley des Fontaines per Essor Cinématographique Français ■ DCP. D.: 95'. Bn. Versione francese / *French version*
■ Da: Tamasa per concessione di Studio Canal

Le riprese sono state difficili a causa delle molte restrizioni imposte dai tedeschi. Stavano per andarsene ma noi avevamo diritto all'elettricità solamente durante la notte. Avevo delle crisi di pianto dovute alla stanchezza. [...] Si potrebbe dire che all'epoca fosse frivolo fare questo genere di film e invece no, era una reazione. Era un film luminosissimo che tuttavia era stato girato interamente di notte. Una notte, giravamo un primo piano e quando Becker ha detto "Stop!", le mie palpebre si sono chiuse, clac, come delle persiane, tanto ero stanca. Jacques è scoppiato a ridere fragorosamente quando ha visto il girato.

Micheline Presle in *Becker par Becker*, Éditions PC, Parigi 2004

Attraverso questa storia, Becker si serve dell'alta moda, ambiente futile e fuori dal mondo che aveva conosciuto nella sua infanzia, come di una dimensione sostitutiva. In realtà, tratta la natura stessa del cinema dell'Occupazione, un cinema dell'alienazione e della pura apparenza che doveva evitare ogni rapporto e ogni riferimento alla realtà. [...] C'è già qualcosa di *La donna che visse due volte* in *Falbalas*. L'attrazione per il vuoto investe anche la velocità di un montaggio troppo interessato a



Falbalas

mostrare mille dettagli per non doversi soffermare sulla vanità di un'occupazione sterile contrapposta alla verità documentaria del lavoro delle operaie. In Becker l'inconscio freudiano sarà sempre sottomesso alle problematiche della coscienza marxista.

Jean Douchet, *Les Dessous de Falbalas*, "Cahiers du cinéma", n. 603, luglio-agosto 2005

The shoot was difficult due to the many restrictions imposed by the Germans. They were about to leave, but we were still only entitled to electricity at night. I kept bursting into tears as a result of fatigue. [...] You could argue that it

was frivolous to make such a film at the time, but really it was a reaction to the situation. It was a truly luminous film, despite being shot entirely at night. One night, we were shooting a close up and when Becker called "Cut!", my eyelids snapped closed like shutters from the exhaustion. Jacques burst out laughing when he saw the rushes.

Micheline Presle in *Becker par Becker*, Éditions PC, Paris 2004

Through this story, Becker employs the pointless and alien world of high fashion that he had known in his childhood as a form of substitution. A cinema of alienation and surface appearances that

was supposed to avoid any reference or relationship to reality actually deals with the very nature of the Occupation. [...] There is already an element of Vertigo in Falbalas. The attraction of the void also colours the rhythm of a montage too pre-occupied with displaying a thousand details to focus at length on the juxtaposition between the vanity of a sterile occupation and the documentary truth of the workers' labour. In Becker, the Freudian unconscious always comes second to the problems of a Marxist conscience.
 Jean Douchet, *Les Dessous de Falbalas*, "Cahiers du cinéma", n. 603, July-August 2005

RENDEZ-VOUS DE JUILLET

Francia, 1949 Regia: Jacques Becker

■ T. it.: *Le sedicenni*. Scen.: Jacques Becker, Maurice Griffe. F.: Claude Renoir. M.: Marguerite Renoir. Scgf.: Robert-Jules Garnier. Mus.: Jean Wiener, Mezz Mezzrow, Claude Luter. Int.: Daniel Gélin (Lucien Bonnard), Maurice Ronet (Roger Moulin), Brigitte Auber (Thérèse Richard), Pierre Trabaud (Pierre Rabut), Bernard Lajarrige (Guillaume Rousseau), Gaston Modot (il professore), Louis Seigner (Levase), Philippe Mareuil (François Courcel), Francis Mazières (Frédéric), Louisa Colpeyn (Betty). Prod.: U.G.C., S.N.E.G. - Société Nouvelle des Établissements Gaumont
 ■ DCP. D.: 99'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Gaumont ■ Restauro

promosso da Gaumont. Il restauro dell'immagine in 2K è stato eseguito da Éclair, quello dell'audio da L.E. Diapason con Éclair / The restoration was promoted by Gaumont. 2K restoration image work made by Éclair, sound restored by L.E. Diapason with Éclair

Il jazz è rimasto il simbolo dell'affermazione di questa gioventù. Anche in un modo senza dubbio un po' bizzarro, è cercando la purezza del vecchio stile New Orleans che Claude Luter ha determinato un movimento che ha finito per stabilire un contatto fraterno fra i Neri americani, anche loro oppressi, e la gioventù francese. Luter e la sua orchestra officiavano ai Lorientais, in una cantina, la prima, in rue des Carmes; anche se ho ben poca in-



Rendez-vous de juillet

clinazione per le espressioni di religiosità, si era obbligati a pensare in questi termini a quell'ordine; soltanto degli 'iniziati' frequentavano queste nuove 'catacombe' dove spesso si manifestavano delle vere 'estasi collettive'.

È un bene che Becker abbia scelto con assoluta precisione i Lorientais come uno dei 'luoghi' del suo film, perché vi si trovava la gioventù allo stato puro, squattrinata, ma molto sicura di se stessa e del valore, all'epoca impercettibile, a cui si consacrava e sacrificava talvolta anche parecchio; qui c'è anche una bohème, i cui aneddoti sarebbero forse un po' simili a quelli delle altre, ma in condizioni ben più spietate. Raymond Queneau, in *Raymond Queneau, Jean Queval, Rendez-vous de juillet*, Chavane, Parigi 1949

Jazz remains the symbol of the affirmation of youth. It is by searching for the purity of the old New Orleans style that Claude Luter defined, albeit in a rather bizarre fashion, a movement that ended up establishing a sense of fraternity between French youth and the equally oppressed American blacks. Luter and his orchestra officiated in the first cellar to open in rue des Carmes, Lorientais. Even though I have little inclination for religious turns of phrase, in this case it is necessary to think in such terms. Only the 'initiates' frequented these new 'catacombs' in which real 'collective ecstasies' frequently took place. And so it is good that Becker carefully selected Lorientais as one of the 'places' in his film, because here you can find youth in its purest state – hard-up but sure of itself and of the value (imperceptible at the time) of that to which they consecrated and sacrificed a great deal. Here, too, there is a bohème and its anecdotes would be similar to those of others, but in much harsher conditions.

Raymond Queneau, in *Raymond Queneau, Jean Queval, Rendez-vous de juillet*, Chavane, Paris 1949



Édouard et Caroline

ÉDOUARD ET CAROLINE

Francia, 1951 Regia: Jacques Becker

■ T. it.: *Edoardo e Carolina*. Scen.: Annette Wademant, Jacques Becker. F.: Robert Le Febvre. M.: Marguerite Renoir. Scgf.: Jacques Colombier. Mus.: Jean-Jacques Grünenwad. Int.: Daniel Gélin (Édouard Mortier), Anne Vernon (Caroline Mortier), Jean Galland (Claude Beauchamp), Élina Labourdette (Florence Borch), Betty Stockfeld (Lucy Barville), Jacques François (Alain Beauchamp), William Tubbs (Spencer Borch). Prod.: Raymond Borderie per U.G.C., C.I.C.C. ■ DCP. D.: 85'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Tamasa per concessione di Studio Canal

1949. Jacques Becker ha lasciato sua moglie per la vita da bohème con una giovane aspirante attrice, Annette Wademant. La indirizza all'Idhec e, grazie a un unico esercizio di scrittura (una scena di litigio ispirata alla loro vita quotidiana), la trasforma senza saperlo in una sceneggiatrice – che, qualche anno più tardi, scriverà con Ophüls niente meno che *Madame de...* e *Lola Montès*. Becker si stabilisce nell'appartamento di Henri-Georges Clouzot e

di sua moglie, partiti per il Brasile, con la Wademant che, a vent'anni, divorza *Alla ricerca del tempo perduto*. Una vita in comune felicemente burrascosa, un precoce choc letterario: è da questa concomitanza che nasce *Édouard et Caroline*. La semplicità di questo film, equazione unica tra neorealismo italiano, commedia americana e quintessenza della Francia anni Cinquanta, è pari solo alla rapidità della sua creazione: otto settimane di riprese dal 14 novembre 1950 al 12 gennaio 1951, anziché le venti che erano state necessarie per l'oneroso *Rendez-vous de juillet*; soltanto due scenografie – gli interni in studio; un'azione condensata in qualche ora, dalle diciannove a mezzanotte. L'intrigo, un litigio coniugale seguito da una riconciliazione, che per la sua esilità ispirerà anche i *Giovani Turchi della nouvelle vague*. Charlotte Garson, *Un film de femme*, Tamasa Diffusion, 2013

1949. Jacques Becker has left his wife for a bohemian life with a young, aspiring actress called Annette Wademant. He directs her to the Idhec film school and, thanks to a single writing exercise (a scene depicting an argument inspired by



Casque d'or

their daily life), unwittingly transforms her into a screenwriter who, several years later, will co-write with Ophüls no less than Madame de... and Lola Montès. Together with Wademant (who, at twenty years of age, devours Remembrances of Things Past), Becker settles down in an apartment belonging to Henri-Georges Clouzot and his wife, who had both departed for Brazil. It is from the conjunction of a happy but tempestuous life together and this literary revelation that Édouard et Caroline was born. The simplicity of this film, a unique cross between Italian Neorealism, American comedy and the quintessence of Fifties France, is equalled only by the rapidity of its creation: eight weeks of shooting between the 14th November 1950 and the 12th January 1950, as opposed to the twenty weeks that proved neces-

sary for the demanding Rendez-vous de juillet; all the interiors were shot in the studio on just two sets; and the action was condensed into a few hours between 7pm and midnight. The slightness of the plot – a conjugal disagreement followed by reconciliation – was later to inspire the Young Turks of the nouvelle vague. Charlotte Garson, Un film de femme, Tamasa Diffusion, 2013

CASQUE D'OR

Francia, 1952 Regia: Jacques Becker

■ T. it.: Casco d'oro. Scen.: Jacques Becker, Jacques Companéaz. F.: Robert Le Febvre. M.: Marguerite Renoir. Scgf.: Jean d'Eaubonne. Mus.: Georges Van Parys. Int.: Simone Signoret (Maria, 'Casco d'oro'),

Serge Reggiani (Georges Manda), Claude Dauphin (Félix Leca), Raymond Bussières (Raymond), Gaston Modot (Danard), Loleh Bellon (Léonie Danard), Roland Lesaffre (Anatole), William Sabatier (Roland Dupuis), Claude Castaing (Frédo), Dominique Davray (Julie). Prod.: Robert e Raymond Hakim, Michel Safra, per Speva-Films e Paris-Films Productions ■ DCP. D.: 96'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Tamasa per concessione di Studio Canal

Quando in Inghilterra scrissi la recensione di *Casque d'or*, tentai di definire la scintilla che faceva splendere l'opera di Becker, e conclusi che in definitiva si trattava "di una simpatica fascinazione di fatti e di gesti". Volevo così sottolineare la complicità che esiste tra Becker e ciò che si potrebbe definire 'il

superficiale'; non che sia un regista superficiale, ma per lui il superficiale non è mai fuori luogo. È affascinato dagli oggetti, dalle scenografie, e dal modo in cui rivelano i pensieri, le convinzioni e le emozioni degli uomini e delle donne che li utilizzano. È evidente che un simile talento potrà esercitarsi più facilmente su un soggetto contemporaneo che su uno storico, ed è questo che conferisce a *Casque d'or* un rilievo particolare fra i successivi film del suo autore.

Si noterà tuttavia che Becker, nonostante il fascino delle scenografie, ha fatto di tutto perché *Casque d'or* fosse realistico, come mostrano in particolare le sequenze finali altrettanto implacabili, e non meno straordinarie, di quelle del miglior Rossellini (alcune scene di *Roma città aperta* e l'ultimo episodio di *Paisà*), ma dotate in più della forza che conferisce loro un assoluto controllo estetico del soggetto. Lindsay Anderson, *Lettre anglaise sur Becker*, "Cahiers du cinéma", n. 28, novembre 1953

When I reviewed Casque d'or in England, I sought to identify the spark that makes Becker's film shine so brightly and concluded that, in the end, it was due to "a pleasing attraction to facts and gestures". With this phrase, I wanted to emphasise the complicity that exists between Becker and what we could term 'the superficial'. This is not to say that he is a superficial director; rather that for him the superficial is never out of place. He is fascinated by objects and set design and the way in which they reveal the thoughts, convictions and emotions of the men and women who inhabit them. It is clear that such a talent works best with contemporary, rather than historical, stories and it is this that makes Casque d'or stand out compared to the director's later films.

It is nevertheless notable that, despite his fascination with set design, Becker did everything he could to ensure that Casque d'or would be realistic, as is evident from the final sequences, which

are as relentless and extraordinary as Rossellini at his best (a few scenes from Roma Open City and the final episode of Paisà), but which also possess a power that ensures his complete aesthetic control over the story.

Lindsay Anderson, *Lettre anglaise sur Becker*, "Cahiers du cinéma", n. 28, November 1953

TOUCHEZ PAS AU GRISBI

Francia-Italia, 1954

Regia: Jacques Becker

■ T. it.: *Grisbi*. Sog.: dall'omonimo romanzo di Albert Simonin. Scen.: Jacques Becker, Maurice Giffon, Albert Simonin. F.: Pierre Montazel. M.: Marguerite Renoir. Scgf.: Jean d'Eaubonne. Mus.: Jean Wiener. Int.: Jean Gabin (Max), René Dary (Riton), Jeanne Moreau (Josy), Angelo Borriani [Lino Ventura] (Angelo), Dora Doll (Lola), Paul Frankeur (Pierrot), Vittorio Sanipoli (Ramon), Marilyn Buferd (Betty), Gaby Basset (Marinette), Daniel Cauchy (Fifi), Delia Scala (Huguette). Prod.:

Robert Dorfmann per Del Duca Films, Antares Films ■ DCP. D.: 96'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Tamasa per concessione di Studio Canal

Il produttore Del Duca ha sotto contratto Jean Gabin, la cui carriera ristagna dopo la guerra. Sarà rilanciata dal successo di questo film. L'attore va d'accordo con Becker, che conosce dai tempi di *Les Bas-fonds* di Renoir. È lui che suggerisce di ingaggiare René Dary così come la sua prima moglie, Gaby Basset, nel ruolo emozionante della consorte del primo. Jeanne Moreau ha già interpretato numerosi film; Lino Ventura è al suo esordio, con il vero nome di Angelo Borriani.

Bernard Eisenschitz

Il vero soggetto di *Grisbi* è l'invecchiare e l'amicizia. [...] Simonin ha quarantanove anni, Becker quarantotto, *Grisbi* è un film sulla cinquantina. Alla fine del film, Max – come Becker – mette gli occhiali 'per leggere'. [...] La bellezza dei personaggi di *Grisbi*, più ancora di quelli di *Casque d'Or*, viene dal loro



Touchez pas au Grisbi

mutismo, dall'economia dei loro gesti; non parlano e non agiscono che per dire e fare l'essenziale. Come Monsieur Teste, Becker uccide in loro la marionetta. Di questi assassini non restano che due gatti uno di fronte all'altro. *Grisbi* è ai miei occhi una sorta di regolamento di conti tra grossi gatti – ma gatti di lusso – stanchi e, se posso dire, logorati. François Truffaut, *Les Truands sont fatigués*, "Cahiers du cinéma", n. 34, aprile 1954; trad. in François Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 1978

The producer Del Duca had Jean Gabin, whose career had stagnated after the war, under contract. It was the success of this film which relaunched his career. The actor got on well with Becker, whom he had known ever since Renoir's Les Bas-fonds. He was the one to suggest hiring both René Dary and his first wife, Gaby Basset, the latter in the emotive role of the former's partner. Jeanne Moreau had already appeared in numerous films, while Lino Ventura made his film debut under his real name of Angelo Borrini.

Bernard Eisenschitz

The real subject of Grisbi is growing old and friendship. [...] Simonin is forty-nine, Becker forty-eight: Grisbi is a film about being in your fifties. At the end of the film Max – like Becker – puts on his spectacles 'to read'. [...] The beauty of the Grisbi characters, even more than those in Casque d'Or, comes from their muteness, the economy of their gestures. They only speak or act to say or do the essential. Like Monsieur Teste, Becker kills the puppet in them. These killers become no more than tom-cats facing one another. I see Grisbi as a kind of settling of scores between big cats – but high-class cats – tired and, if I dare say it, used up. François Truffaut, Les Truands sont fatigués, "Cahiers du cinéma", n. 34, April 1954; transl. in Jim Hillier (ed.), "Cahiers du cinéma". The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1985

MONTPARNASSE 19

Francia-Italia, 1958

Regia: Jacques Becker

■ T. alt.: *Les Amants de Montparnasse*. T. it.: *Montparnasse*. Sog.: dal romanzo *Les Montparnos* di Michel Georges-Michel. F.: Christian Matras. M.: Marguerite Renoir. Scgf.: Jean d'Eaubonne. Mus.: Paul Misraki. Int.: Gérard Philipe (Amedeo Modigliani), Anouk Aimée (Jeanne Hébuterne), Lilli Palmer (Béatrice), Lea Padovani (Rosalie), Gérard Séty (Zborowski), Lino Ventura (Morel), Marianne Oswald (Berthe Weil), Lila Kedrova (Madame Zborowski). Prod.: Henry Deutschmeister per Franco-London Films, Astra Cinematografica ■ DCP. D.: 104'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Gaumont

Max Ophuls aveva preparato il film e Henri Jeanson aveva scritto con lui l'adattamento e i dialoghi. Fu lo stesso cineasta a suggerire alla produzione che la regia venisse affidata a Becker (Ophuls morì il 26 marzo 1957, cinque mesi prima delle riprese). Becker rimaneggia la sceneggiatura e riscrive i dialoghi. Henri Jeanson fa togliere il suo nome dai titoli di testa, che non menzionano nessuno sceneggiatore. Il film è dedicato alla memoria di Max Ophuls.

Bernard Eisenschitz

Montparnasse 19 è il film della paura. In questo senso lo si potrebbe sottotitolare: 'il mistero del cineasta'. Infatti incorporando suo malgrado il proprio smarrimento nello spirito sbandato di Modigliani, Jacques Becker ci fa entrare in maniera maldestra, certo, ma quanto commovente, nel segreto della creazione [...]. Dopotutto, se un romanzo moderno è la paura della pagina bianca, un quadro moderno la paura della tela vuota, una scultura moderna la paura della pietra, un film moderno ha ben diritto d'essere la paura della macchina da presa, la paura degli attori, la paura dei dialoghi, la paura del montaggio. Sarei disposto a dare tutto il cinema francese del do-

poguerra per il solo piano, mal recitato, male inquadrato, ma sublime, in cui Modi chiede cinque franchi per i suoi disegni alla terrazza del caffè della Coupole.

Jean-Luc Godard, *Saut dans le vide*, "Cahiers du cinéma", n. 83, maggio 1958; trad. in Jean-Luc Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano 1981

Max Ophuls had prepared the film and co-written, together with Henri Jeanson, the adaptation and dialogue. It was Ophuls himself who then suggested to the producers that the directorial duties be entrusted to Becker (Ophuls died on the 26th March 1957, five months before the shoot). Becker reworked the screenplay and rewrote the dialogue. Henri Jeanson had his name removed from the credits, which make no reference to a screenwriter. The film is dedicated to the memory of Max Ophuls.

Bernard Eisenschitz

Montparnasse 19 is a film of fear. In this sense, it might be subtitled 'the mystery of the film-maker'. For in unwittingly investing Modigliani's unbalanced mind with his own perturbation, Jacques Becker – clumsily, admittedly, but infinitely movingly – allows us to penetrate the secret of artistic creation [...]. After all, if a modern novel is fear of the blank page, a modern painting fear of the empty canvas, and modern sculpture fear of the stone, a modern film has the right to be fear of the camera, fear of the actors, fear of the dialogue, fear of the montage. I would give the whole of post-war French cinema for that one shot, badly acted, badly composed, but sublime, in which Modigliani asks five francs for his drawings on the terrace of the Coupole.

Jean-Luc Godard, *Saut dans le vide*, "Cahiers du cinéma", n. 83, May 1958; transl. in Godard on Godard, edited by Jean Narboni and Tom Milne, Da Capo Press, New York-London 1972



Montparnasse 19

LE TROU

Francia-Italia, 1960

Regia: Jacques Becker

■ T. it.: *Il buco*. Sog.: dall'omonimo romanzo di José Giovanni. Scen.: Jacques Becker, José Giovanni, Jean Aurel. F.: Ghislain Cloquet. M.: Marguerite Renoir. Scgf.: Rino Mondellini. Mus.: Philippe Arthuys. Int.: Michel Constantin (Géo), Roland-Jean Keraudy (Roland), Philippe Leroy (Manu), Raymond Meunier ('Monsignore'), Marc Michel (Gaspard), Catherine Spaak (Nicole), Jean-Paul Coquelin (Grinval), André Bervil (il direttore del carcere), Eddy Rasimi (Bouboule), Paul Préboist (una guardia). Prod.: Serge Silberman per Play Art, Filmsonor, Titanus ■ DCP. D.: 120'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Tamasa per concessione di Studio Canal

Le Trou s'ispira, attraverso il romanzo di José Giovanni, alla storia di Roland-Jean Keraudy, che nel film recita il ruolo di se stesso. Becker, già malato, esige un'assoluta fedeltà nella ricostruzione del carcere e dell'azione. Esce sfinito dalle riprese. Muore il 21 febbraio 1960, dopo aver terminato il montaggio ma non il missaggio, che viene portato a termine dal figlio e assistente Jean Becker. Il film esce il 18 marzo. Di fronte all'insuccesso commerciale delle prime settimane, il distributore taglia una ventina di minuti, che non sono mai stati ritrovati.

Bernard Eisenschitz

Aveva cinquantadue anni quando la sua maestria, la sua maturità, gli ispirarono un film immenso, dove tutti gli aspetti essenziali dell'uomo dovevano

essere trattati: la dignità, il coraggio, la fraternità, l'intelligenza, la nobiltà, il rispetto e la vergogna. Esistono solo due contesti per una tale avventura: la guerra e la prigione – mi scuso con le signore (che amo molto) perché, soltanto in queste due circostanze l'uomo è senza donna e non può sublimarsi che al di fuori dei suoi desideri, della sua libido e dei suoi complessi. [...] Quante pagine servirebbero per enumerare le meraviglie di questo capolavoro, di questo film che io considero – e soppeso assai attentamente le mie parole – come il più grande film francese di tutti i tempi?

Jean-Pierre Melville, *Le Plus grand film français*, "Cahiers du cinéma", n. 107, maggio 1960



Le Trou

Le Trou is based, by way of the novel by José Giovanni, on the story of Roland-Jean Keraudy, who plays himself in the film. Becker, who was already ill at the time, demanded absolute fidelity in the reconstruction of both the prison and the action that ensued therein. By the end of shooting, he was worn out and died on the 21st February having completed the editing but not the mixing, which was entrusted to his son and assistant, Jean Becker. The film was released on the 18th March. Faced with a commercial failure after the first few weeks, the distributor decided to cut about twenty minutes, which have never been seen since.

Bernard Eisenschitz

At the age of 52 his mastery and maturity led him to undertake an immense film in which all the essential aspects of the human condition would be addressed: dignity, courage, brotherhood, intelligence, nobility, respect and shame. There are only two possible settings for such a tale: war or prison. (And here I must apologise to the ladies, whom I love dearly, but it is only in these two circumstances that man finds himself without woman and can achieve his potential without being compromised by his desires, libido and complexes.) [...] How many pages would be necessary to catalogue all the marvels of this masterpiece, of this film which I consider – and I

choose my words carefully – as the greatest French film ever made?

Jean-Pierre Melville, Le Plus grand film français, "Cahiers du cinéma", n. 107, May 1960

Avevo appuntamento all'una da Fouquet's con Jacques Becker, per far colazione insieme. Becker arrivò qualche minuto prima; e, senza nemmeno scendere dalla macchina: "Hai tempo?" mi domandò. "Perché, se hai tempo, andiamo a far colazione fuori città. Oh, soltanto una cinquantina di chilometri, e quasi tutta autostrada. C'è un piccolo albergo, dove si mangia benissimo. Per essere sincero, io dovrei andarci in ogni modo: a vedere se hanno una stanza libera. Ho promesso di finire la sceneggiatura in pochi giorni, e cerco un posto tranquillo".

Alla fine dell'autostrada, Becker prese a sinistra, per un viottolo asfaltato, in mezzo a campi aperti [...]. "È là" disse Becker indicando verso la foresta. "Siamo quasi arrivati". Così dicendo, per superare un crocevia, rallentava; e io intanto facevo in tempo a leggere un rozzo cartello, con una freccia puntata nella stessa direzione della nostra corsa: *Port-Royal des Champs*.

Il cuore mi aveva dato un tuffo. [...] Non ero mai stato a *Port-Royal des Champs*. E la verità, a dirla, era che non ci avevo mai voluto andare. Perché? [...] adesso solamente capivo che non era stata pigrizia: o che, piuttosto, la pigrizia aveva mascherato, nella mia coscienza, un'esitazione, un pudore, un timore reverenziale. Come se mi fosse sembrato troppo facile, troppo a buon mercato, con la sola spesa e la sola fatica di un'oretta di macchina da Parigi, visitare quei sacri luoghi, toccare quelle pietre, contemplare quello stesso orizzonte dove soffrirono, pregarono, divennero santi, o filosofi, o poeti, l'eroico e aspro Saint-Cyran, la vecchia e la giovane Angélique, il grande Arnauld, il delicato M. de Sacy, il sereno Nicole, e Pascal, e Racine.

Ecco, dissi a me stesso ora, prima di vedere con i miei occhi il convento di

quelle sante suore, [...] dovrei almeno rileggere i sei volumi di Sainte-Beuve: così forse sarei degno, sarei preparato alla visita. [...]

E ora mi avvicinavo a Port-Royal in compagnia di un collega regista, grande serio regista certamente, un artista, un poeta vero... ma che forse non aveva mai letto tutto il Port-Royal di Sainte-Beuve, o che, se lo aveva letto, non provava, e non era obbligato a provare, il rimorso di non averlo riletto.

Fermammo davanti a una villetta [...]. Una grande scritta: *Hostellerie de l'Abbaye de Port-Royal*. Dunque l'Abbazia, o meglio le rovine dell'Abbazia, e le famose *Granges*, dovevano essere vicine. Non dissi tuttavia ancora nulla a Becker, e lo seguii nell'interno della villa, che era una delle solite esasperanti osterie di campagna dei dintorni di Parigi.

Tutto ricco e tutto artificiale. Falso antico e falso confortevole e falso campagnolo. [...] E ahimè: con buona pace dei miei migliori amici francesi e dello stesso Jacques Becker, la sostanza segue l'apparenza. Il cibo è altrettanto falsificato e imbrogliato dell'ambiente e del servizio. [...]

Ma, mentre facevamo colazione, non parlavamo, Jacques e io, di cucina, né tanto meno di Port-Royal. Parlavamo di cinema, e soprattutto di un'attrice tedesca che, per caso, conoscevo meglio di lui, e lui, prima di prenderla nel suo film, voleva sapere bene com'era. Alla frutta, però, non mi trattenni dal domandargli se le rovine dell'Abbazia fossero lontane. Vicinissime, rispose, e leggendo forse nel mio volto quanto non osavo dire, propose, prima di ripartire, di fare due passi a piedi fino lì. [...]

Arrivammo davanti al recinto vero e proprio di Port-Royal: uno steccato se-

gna il perimetro della distrutta Abbazia; un quadrato di bassi platani ripete la forma del chiostro sul luogo esatto dove esso sorgeva; più su, ecco il tracciato delle fondamenta della chiesa, muretti scalcinati che affiorano tra erbacce e rovi; infine, una cappella non consacrata, di stile gotico [...].

Jacques e io ci eravamo fermati e, senza entrare nel recinto, guardavamo silenziosi. Laggiù, nel vialetto dei platani che dovrebbe ricordare il porticato del chiostro, un ometto vestito di azzurro, la sigaretta alle labbra, pare stia facendo un discorso a quattro o cinque che lo ascoltano, fermi davanti a lui: un cicerone, certo, intento alla sua spiegazione, e un gruppo di turisti. Dovevamo attenderlo, che finisse il suo giro, e poi entrare anche noi nel recinto, e ascoltare a nostra volta il discorso?

Forse sia Jacques che io avevamo appunto tale intenzione; ma, forse, ciascuno di noi, temendo che l'altro vi si annoiasse e magari acconsentisse soltanto per gentilezza, non osò avanzare la proposta; e così ce ne rimanemmo fuori, tutti e due indecisi, silenziosi e immobili, per un tempo altrettanto lungo di quanto sarebbe occorso per la visita regolare.

[...] "Quei due busti?" dissi a Jacques rompendo il lungo silenzio. "Pascal e Racine, non credi?". Becker non è miope come me. "Aspetta" mi disse, e corse lungo la proda erbosa, poi scese nel fossato, poi si arrampicò sullo steccato. Tornando verso di me sorrideva e annuiva: "Pascal e Racine. Questo a sinistra Pascal, e quello a destra Racine". Poi, più nulla. Per un momento ancora, come angosciati, guardammo le rovine. E finalmente ("Torniamo?" "Torniamo") rieccoci in macchina, a centoquaranta all'ora, verso Parigi. [...] Non avrei mai detto. Eppure, dopo



Touchez pas au Grisbi

quel giorno, tornai parecchie altre volte a *Port-Royal des Champs*. [...] Tuttavia, eh, tuttavia devo confessare che, davanti alle reliquie di quelle vite eroiche, ero curioso, ero interessato, ero triste per la mia ignoranza, ma freddo e non mai partecipe. Chissà, forse non fui irrimediabilmente lontano dallo spirito di Port-Royal soltanto la prima volta, quando risalii tacito con Becker il solitario vallone, e ci fermammo a contemplare le rovine dell'Abbazia senza osare visitarle e senza dirci una parola.

Soltanto allora, forse, dopo aver fatto colazione nella falsa *Hostellerie*, simbolo del costume e perché no? della cultura moderna, ci eravamo resi conto, Becker e io, della infinita, disperata distanza che è tra quella umanità e la no-

stra: tra il rigore eroico di quei Grandi che vissero, lottarono e furono perseguitati per una sfumatura nella Fede, e la nostra debolezza, il nostro confuso e incerto scetticismo, ormai, e sempre più, votato alla Superstizione. E verrà, senza dubbio, il giorno della rinascita: ma quando? Il mondo ha sete e fame di religione: ma quale?

Intanto, concludiamo, sarebbe sincero, sarebbe lecito commuoversi nella cella di Pascal, se poi questa commozione non ci illumina, e non ci aiuta a vivere e ad operare più degnamente? No. Meglio fermarsi fuori del recinto, e meditare, meditare più a lungo possibile.

[29 agosto 1956]

Mario Soldati, *Cinematografo*, Sellerio, Palermo 2006

I had an appointment for lunch at Fouquet's at one o'clock with Jacques Becker. Becker arrived a few minutes early and, without even getting out of his car, asked me, "Have you got time? Because, if you have, we should go and have lunch out of the city. Oh, only fifty kilometres or so, and almost all of it on the motorway. There is a little hotel, where you can eat very well. To be honest, I was supposed to go there anyway, to see if they have a room free. I promised to finish the screenplay in a few days and I'm searching for a quiet place". At the end of the motorway, Becker turned left onto an asphalt path, in the middle of open fields. [...] "It's there", he said, pointing towards the forest. "We're almost there". Saying this, he slowed down for a crossroads, and I had time to read a crude sign with an arrow

pointing in the direction we were going:
Port-Royal des Champs.

My heart skipped a beat. [...]

I had never been at Port-Royal des Champs. And to tell the truth, I had never wanted to go. Why? [...] Now I understand that it wasn't laziness; or, rather, that laziness had masked my hesitation, reserve and sense of reverence. It was as if it were too easy, too cheap, that with only the expense and effort required of an hour's drive from Paris you could visit those sacred places, touch those stones, contemplate the same horizon where so many suffered and prayed, becoming saints, philosophers or poets: the heroic and rigid Saint-Cyran, the old and the young Angélique, the great Arnauld, the delicate M. de Stacy, the serene Nicole, and Pascal and Racine.

So, I had said to myself then, before seeing the convent of those holy nuns with my own eyes, [...] I should at least re-read the six volumes of Sainte-Beuve: then perhaps I would be worthy, I would be ready for the visit. [...]

And now I was getting close to Port-Royal in the company of a director-colleague, a great and serious director, certainly, an artist, a true poet... but someone who perhaps had never read all of Sainte-Beuve's Port-Royal or, if he had read it, did not feel, and was not obliged to feel, remorse at not having re-read it.

We stopped in front of a small house [...] In big letters was written: *Hostellerie de l'Abbaye de Port-Royal*. So, the Abbey, or better the ruins of the Abbey, and the famous Granges were clearly nearby. Nevertheless, I still didn't say anything to Becker, and I followed him into the villa, which was one of the usual exasperating inns in the countryside around Paris.

Everything was lavish and artificial. Fake antique, fake comfortable and fake rural. [...] And alas, if my good French friends and Jacques Becker himself will permit, appearances do not deceive. The food was just as false and misleading as the setting and the service. [...]

But while we were having lunch, Jacques and I did not speak about food, much less about Port-Royal. We spoke about cinema, and above all about a German actress who, by chance, I knew better than he did; before taking her for his film, he wanted to know what she was like.

However, by the time the fruit arrived, I could not hold back from asking him if the Abbey's ruins were far away. Very near, he replied, and, perhaps reading on my face that which I didn't dare utter, proposed taking a walk to them before departing. [...]

We arrived at the edge of Port-Royal itself: a fence marked the perimeter of the Abbey ruins; a square of short sycamore trees in the shape of a cloister marked the exact place where it had stood; further up were the markings of the church's foundations, crumbling walls sprouting out of the weeds and the brambles; finally, there was an unconsecrated chapel in gothic style [...]. Jacques and I stopped and looked on silently without entering into the perimeter. Down below us, on the pathway with the sycamore trees which was supposed to mark the colonnade of the cloister, was a small man dressed in blue with a cigarette between his lips; it looked like he was speaking to a group of four or five people who stood listening to him; certainly a guide, caught up in his explanation, and a group of tourists.

Should we wait for him to finish his tour before we too entered into the perimeter to listen to his speech?

Perhaps both Jacques and I shared this same intention. Or, perhaps, each of us, fearing that the other would be bored and would consent only out of kindness, didn't dare make a proposal. And so we remained outside, both of us indecisive, silent and immobile, for as long as it would have taken for an ordinary visit.

[...] "Those two busts", I said to Jacques, breaking the long silence. "Pascal and Racine, don't you agree?". Becker isn't as short sighted as I am.

"Wait", he said before running along the grassy verge, descending into the ditch and then climbing onto the fence. Coming back towards me he smiled and nodded, "Pascal and Racine. Pascal is the one on the left, and Racine the one on the right".

Then that was that. We looked at the ruins for another moment, as if distressed. Then finally ("Shall we go back?" "Let's go back.") we were back in the car, travelling at 140 km per hour in the direction of Paris. [...]

I would never have guessed it. However, after that day, I went back to Port-Royal des Champs many times. [...] Nevertheless, ah, nevertheless I must confess that, in front of the relics of those heroic lives, I was curious, interested, saddened by my ignorance – but also cold, and never a participant. Who knows, perhaps I was not hopelessly removed from the spirit of Port-Royal only on that first visit, when I silently climbed back up the solitary valley with Becker and we stopped to contemplate the ruins of the Abbey without daring to visit them and without exchanging a word.

Perhaps only after having lunched in the false *Hostellerie*, the symbol of our customs and – why not? – of modern culture, Becker and I realised the desperate, infinite distance that exists between that humanity and ours; between the heroic rigour of those Greats who lived, fought and were persecuted for a nuance of Faith and our weakness, our confused and uncertain scepticism, now ever more oriented towards Superstition. Doubtless a rebirth will come, but when? The world is hungry and thirsty for religion, but which?

In the meantime, to conclude, would it be honest and proper to feel moved by Pascal's cell if this commotion did not also illuminate us and help us to live and function more decently? No. Better to stop outside the fence and meditate, meditate for as long as possible. [29 August 1956]

Mario Soldati, *Cinematografo, Sella-rio, Palermo 2006*



MARIO SOLDATI, UNO SCRITTORE A CINECITTÀ

Mario Soldati, a Writer at Cinecittà

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Emiliano Morreale**
in collaborazione con / in collaboration with **CSC - Cineteca Nazionale**

Scrittore celebre, ma solo di recente riconsiderato tra i grandi italiani del dopoguerra; regista cinematografico; autore e conduttore televisivo; giornalista e appassionato di cibi e vini. Mario Soldati è stato una personalità presente e ingombrante della cultura italiana, e il suo presentarsi come un vecchio gentiluomo a suo agio con i media del Novecento non lo ha agevolato nella stima dei critici, anche se in vita gli ha sempre garantito il favore del pubblico. Alcuni suoi titoli oggi sono considerati classici del nostro Novecento, dal libro di viaggio *America primo amore* (1935) ai tre romanzi brevi di *A cena col commendatore* (1950) a *Le lettere da Capri* (1954).

Il suo cinema è per più versi inafferrabile. Anche perché ha poco in comune con la sua opera narrativa. Scrittore riconoscibilissimo, indagatore sottile e ironico di dilemmi morali ed erotici, segnato dall'educazione cattolica, Soldati regista si è invece reinventato continuamente, sul modello ideale del grande cinema americano. Dopo l'apprendistato negli anni Trenta come sceneggiatore di Camerini (sulle cui opere esordisce con *Dora Nelson*, una delle più belle commedie del periodo), Soldati conosce il successo con *Piccolo mondo antico* (1940), che lancia Alida Valli e rimane uno dei film più noti di quell'ondata di adattamenti letterati bollata come 'calligrafismo'. Il successivo *Malombra* (1942) porterà questa poetica agli esiti forse più alti, e gran parte del suo cinema ruoterà sempre intorno a grandi personaggi femminili. Nel dopoguerra, mentre intorno trionfa il neorealismo, continua ad adattare classici di Fogazzaro o Balzac, ma filma anche un noir sorprendente su un fascista braccato dopo la Liberazione, *Fuga in Francia* (1948). Poi si dedica alle commedie e ai film di cappa e spada, per sorprendere nuovamente con il primo adattamento di un romanzo di Moravia, *La provinciale* (1953). E dopo aver immesso una vena visionaria in film di genere come *La donna del fiume* (1954, scritto insieme a Pasolini, Flaiano, Moravia, Bassani e altri) si congeda dal cinema con un'altra affettuosa ricostruzione d'epoca, *Policarpo, ufficiale di scrittura* (1959). Nel frattempo diventa uno dei pionieri dalle televisione, con due reportage celeberrimi (*Viaggio nella valle del Po alla ricerca dei cibi genuini*, 1957-58, e *Chi legge?*, 1960), per dedicarsi infine a tempo pieno alla scrittura. Ma a quel punto il cinema continuerà a ossessionare le sue pagine, in numerose novelle e in romanzi che dal sottobosco di Cinecittà sanno trarre intrighi irresistibili, come nel memorabile romanzo *L'attore* (1968).

Soldati regista è un grande autore 'all'americana', che sembra prendere il cinema sottogamba e che va controtempo rispetto alle grandi correnti cinematografiche, ma che alla lezione di Hollywood aggiunge la continua tentazione verso uno sguardo svagato, che si lascia conquistare dalle attrici, dai caratteristi, dai luoghi.

Emiliano Morreale

*A celebrated writer, but only recently revalued as one of the post-war Italian greats; film director; author and presenter of Tv programmes; journalist; wine and food connoisseur. Mario Soldati was a visible and awkward presence in Italian culture, and his way of presenting himself as an old-style gentleman at ease with 20th century media did not help his critical status, even if during his lifetime it always guaranteed him the public's favour. Several of his works are now considered 20th century Italian classics, from the travel book *America primo amore* (1935) to the three short novels of *A cena col commendatore* (1950) and to *Le lettere da Capri* (1954).*

*His cinema proves, in many ways, to be elusive, also because it has so little in common with his written work. Soldati is an instantly identifiable writer and a subtle and ironic explorer of moral and erotic dilemmas, clearly marked by his Catholic education; but as a director, he constantly reinvented himself, following the lesson of the great American cinema. After an apprenticeship in the Thirties as a scriptwriter for Camerini (in whose footsteps he made his debut with *Dora Nelson*, one of the best comedies of the period), Soldati found success with *Piccolo mondo antico* (1940), which launched Alida Valli and remains one of the best-known of the wave of literary adaptations labelled 'calligraphism'. The subsequent *Malombra* (1942) arguably takes this poetic to even higher levels, and much of his cinema since then continued to revolve around great female characters. In the post-war period, while Neorealism reigned, he continued to adapt classics by Fogazzaro or Balzac; but he also shot a surprising noir about a Fascist on the run after the Liberation, *Fuga in Francia* (1948). Then he dedicated himself to comedies and swashbucklers movies, before surprising everyone once more with the first adaptation of a novel by Moravia, *La provinciale* (1953). Then, after having brought a visionary quality to genre films like *La donna del fiume* (1954, written together with Pasolini, Flaiano, Moravia, Bassani, and others) abandoned cinema with another affectionate historical film, *Policarpo, ufficiale di scrittura* (1959). In the meantime he became one of the pioneers of television, with two celebrated reportages (*Viaggio nella valle del Po alla ricerca dei cibi genuini*, 1957-58, and *Chi legge?*, 1960), before dedicating himself full-time to writing. But from then on the cinema continued to haunt his writings, both in his many short stories and in novels which drew irresistible plots from the subculture of Cinecittà, as in the memorable *L'attore* (1968).*

As a director, Soldati is a great 'American-style' auteur, who appears not to take cinema seriously and moves against the tide of cinematic trends. But this Hollywood tendency is also complemented by the temptation to let his gaze wander and to dwell on actresses, character actors and places.

Emiliano Morreale

DORA NELSON

Italia, 1939 Regia: Mario Soldati

■ Sog.: dal film omonimo di René Guissart, basato sulla commedia di Louis Verneuil. Scen.: Mario Soldati, Luigi Zampa. F.: Anchise Brizzi. M.: Giovanna Del Bosco. Scgf.: Pino Viola. Mus.: Felice Montagnini. Int.: Assia Noris (Dora Nelson/Pierina Costa), Carlo Ninchi (ing. Giovanni Ferrari), Miretta Mauri (Renata Ferrari), Luigi Cimara (Alberto), Carlo Campanini (Emilio), Nino Crisman ('principe'), Massimo Girotti (Enrico Cabardo), Evelina Paoli (sorella di Giovanni), Fernando Bruno (Gigetto), Laura Moschini (Gina). Prod.: Urbe Film-I.C.I. ■ 35mm. D.: 79'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

"Avevo lavorato nel cinema per diversi anni senza mai credermi e restando sempre contrariato. Il mio primo film, *Due milioni per un sorriso*, non era completamente mio, avevo dovuto condividere la regia con un'altra persona. Con *Dora Nelson* ho provato infine il piacere di recuperare un'altra autorità, di fare un vero film, di costruire l'architettura del suo racconto. Alla fine mi sono sentito libero di divertirmi come meglio credevo. Ecco perché ogni cosa è filata via liscia". L'esordio di Soldati nella regia da solo è il libero remake di una commedia francese omonima (di René Guissart, 1935) e uno dei vertici della commedia italiana degli anni Trenta. Soldati si rivela qui formidabile allievo di Mario Camerini, del quale aveva scritto alcuni dei film più significativi negli anni precedenti.

Questo e la precedente co-regia *Due milioni per un sorriso* costituiscono così la fase del modernismo di Soldati, ancora di impronta americana e urbana, popolato di treni, auto, vetrine. Ma la modernità di Soldati è per così dire sottovuoto, favolizzata e sottoposta a un'ironica autocritica attraverso i suoi simboli. Il cinema del primissimo Soldati, più che metropolitano, è decisamente Cinecittà-centrico. *Dora*



Dora Nelson

Nelson è un raffinato gioco sul cinema, che riprende le ironiche notazioni sul set contenute nel reportage *24 ore in uno studio cinematografico*, pubblicato da Soldati sotto pseudonimo nel 1935. Assia Noris si sdoppia nel ruolo di una capricciosa diva del cinema e della timida operaia Pierina, che viene scelta per sostituirla, mentre compagno nei primi ruoli di rilievo Massimo Girotti e il comico Carlo Campanini. Uno spunto classico, quello del sosia, si intreccia poi col tema 'alla Mattia Pascal' del finto morto, e soprattutto si arricchisce di mille notazioni sul mondo dei tecnici e dei lavoratori del cinema, guardando il quale si capisce cosa dovesse affascinare in Soldati di quel 'fuori campo' a cui dedicherà in seguito buona parte della propria opera narrativa.

"I had worked in the cinema for several years without really believing in it and remaining dissatisfied. My first film,

Due milioni per un sorriso, was not entirely mine since I had to share the directorial chair with somebody else. With Dora Nelson I finally experienced the pleasure of regaining a different kind of authority, that of making a real film and constructing its narrative architecture. In the end I felt free to enjoy myself as I thought I ought to. That's why everything went so smoothly". Soldati's debut as solo director is a loose remake of a French comedy of the same name (by René Guissart, 1935) and one of the high points of Italian comedy of the Thirties. Soldati reveals himself as a formidable pupil of Mario Camerini, for whom he had written some of his most significant films of previous years.

This, together with the co-directorial credit for Due milioni per un sorriso, constitute Soldati's modernist phase, which still retains traces of an urban and American imprint, with images of trains, cars and shop windows. But Soldati's modernity is vacuum-sealed, as it



Piccolo mondo antico

were, turned into a fable and subjected to an ironic self-criticism through the use of symbols. The cinema of *Soldati*'s early years is not so much metropolitan as it is centred on Cinecittà. Dora Nelson is a refined play on cinema itself, which reprises the ironic on-set observations contained in 24 ore in uno studio cinematografico, the report that *Soldati* published under a pseudonym in 1935. Assia Noris assumes dual roles as a capricious cinema starlet and as Pierina, a timid worker who is chosen as her stand-in, and Massimo Girotti and the comedian Carlo Campanini also appear in their first significant roles. This classic starting point of the double then becomes bound up with the theme of the faked

death (reminiscent of Pirandello's *Mattia Pascal*). It is also enriched by the many observations on the work of film technicians and labourers and, watching this, it becomes clear just what must have fascinated *Soldati* in that 'off-screen' space to which he then dedicated the bulk of his narrative works.

PICCOLO MONDO ANTICO

Italia, 1941 Regia: Mario Soldati

■ T. int.: *Old-Fashioned World*. Sog.: dal romanzo omonimo di Antonio Fogazzaro. Scen.: Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, Mario Soldati. Scgf.:

Gastone Medin. Mus.: Enzo Masetti. Int.: Alida Valli (Luisa), Massimo Serato (Franco), Ada Dondini (marchesa), Annibale Betrone (zio Piero), Mariù Pascoli (Ombretta), Giacinto Molteni (Gilardoni), Elvira Bonecchi (Barborin), Enzo Biliotti (Pasotti), Renato Cialente (cav. Greisberg), Adele Garavaglia (mamma Teresa), Mario Soldati (soldato austriaco). Prod.: A.T.A.-I.C.I. ■ 35mm. D.: 107'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cinoteca Nazionale

Il film che, dopo *Una romantica avventura* di Camerini, lancia il filone degli adattamenti ottocenteschi in cui esordiranno tra l'altro Alberto Lattuada e Renato Castellani. Operazione di

sotterranea opposizione al fascismo, tanto che gli autori della troupe, Soldati in testa, erano sorvegliati dalla polizia, la quale temeva che approfittassero delle riprese sul lago di Lugano per scappare in Svizzera. In pieno asse Roma-Berlino, Soldati sceglie provocatoriamente di raccontare la lotta anti-austriaca; contromano rispetto alle politiche culturali del regime, colora il film con le sonorità del dialetto lombardo.

Per adattare il romanzo di ambientazione risorgimentale di Antonio Fogazzaro, il regista mette a frutto la propria conoscenza della pittura italiana dell'Ottocento, e mostra una straordinaria vocazione di paesaggista. Come scrisse in una recensione Giuseppe De Santis, allora giovanissimo critico: "Per la prima volta nel nostro cinema abbiamo visto un paesaggio, non più rarefatto, pacchiano-pittorico, ma finalmente rispondente all'umanità dei personaggi sia come elemento emotivo che come indicatore dei loro sentimenti". Eppure il film va oltre la pittura e il paesaggio. È altrove la forza dinamica delle sue sequenze migliori (la morte di Ombretta, la partenza di Franco all'alba): in una intensità emotiva e morale che si incarna nella protagonista femminile. Il film, grande successo, lanciò infatti come attrice drammatica Alida Valli, facendone la più potente immagine filmica dell'Ottocento italiano, donna forte, di grande tenacia e rigore etico, di venature quasi gianseniste. Infine, come spesso in Soldati, il colore del film è dato anche da indimenticabili caratteristi: la perfida madre Ada Dondini, Enzo Biliotti, Giacinto Molteni, Renato Cialente. La forza del film anzi nasce proprio da uno sguardo che pare quasi distrarsi dalla narrazione, concentrandosi sui dettagli dei luoghi e dei personaggi minuti, per accendersi grazie alla figura femminile.

Following Camerini's Una romantica avventura, *Piccolo mondo antico* was the film that launched the series of 19th

century literary adaptations, in which Alberto Lattuada and Renato Castellani would also make their debuts. The film was a clandestine form of opposition to Fascism, and the members of the troupe, from Soldati on down, were watched by the police who feared that they would take advantage of shooting on Lake Lugano to escape to Switzerland. At the height of the Rome-Berlin axis, Soldati provocatively chose to narrate the anti-Austrian struggle; he also peppered the film with the melodious Lombard dialect, in opposition to the regime's cultural policy.

In order to adapt Antonio Fogazzaro's Risorgimento-era novel, the director made use of his knowledge of 19th century Italian painting and displayed an extraordinary vocation as a landscape artist. As Giuseppe De Santis, at the time still a young critic, wrote: "For the first time our cinema offers a landscape that is not rarefied or tackily pictorial, but actually responds to the characters' humanity, both as an emotional element and as an indicator of their sentiments". Yet the film transcends pictorialism and landscapes. The dynamic force of its best sequences (the death of Ombretta, Franco's dawn departure) lies elsewhere: in an emotional and moral intensity incarnated by the female protagonist. The film, which was a great success, launched Alida Valli as a dramatic actress, making her the most potent filmic image of 19th century Italy – a strong and tenacious woman with a strong sense of ethics and a hint of Jansenism. Finally, as is often the case with Soldati, the film acquires added colour thanks to its unforgettable character actors: the deceitful mother Ada Dondini, Enzo Biliotti, Giacinto Molteni and Renato Cialente. The strength of the film comes from a gaze that almost seems to diverge from the narration, concentrating on details of place and on minor characters, before coming to life thanks to the female protagonist.

MALOMBRA

Italia, 1942 Regia: Mario Soldati

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Antonio Fogazzaro. Scen.: Mario Bonfantini, Renato Castellani, Ettore Margadonna, Tino Richelmy, Mario Soldati. F.: Massimo Terzano. Scgf.: Gastone Medin. Mus.: Giuseppe Rosati. Int.: Isa Miranda (marchesina Marina Vittoria di Malombra), Andrea Checchi (Corrado Silla), Irasema Dilian (Edith Steinegge), Gualtiero Tumiati (conte Cesare di Ormengo), Nino Crisman (conte Nepomuceno Salvador di Ormengo), Enzo Biliotti (Vezza), Ada Dondini (contessa Fosca Salvador), Giacinto Molteni (Andrea Stefano Steinegge), Corrado Racca (padre Tosi), Luigi Pavese (medico). Prod.: Lux ■ 35mm. D.: 135'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

In apparenza seguito ideale di *Piccolo mondo antico*, il secondo adattamento da Fogazzaro ne è in realtà il ribaltamento. Un film in cui gli esterni naturali diventano paradossalmente claustrofobici, e in cui per una volta la macchina da presa del regista si fa mobilissima e inquieta: "è come se in questo film Soldati avesse lasciato a volte la bacchetta del direttore d'orchestra per farsi compositore" (Gianni Rondolino). Girato nel crepuscolo del fascismo, *Malombra* è stato di volta in volta visto come un gemello 'nero' di *Ossessione*, come un film "involontariamente surrealista" (Ado Kyrou), come un precursore di *Senso* o dei gotici italiani degli anni Sessanta.

"*Malombra* è forse il più bello dei film di Soldati, eccentrico fin dalla durata [...], eccessivo e funereo, un'immersione nel 'fantastico' assolutamente insolita nel cinema italiano, dove tutti i personaggi inseguono la propria personale follia amorosa, i propri fantasmi" (Emanuela Martini). Anche la protagonista si rivela una scelta involontariamente felice. Soldati avrebbe voluto ancora una volta la Valli, che avrebbe probabilmente reso più umano il personaggio. Ma Isa Miranda,



Malombra

così distante e algida, rende forse ancora più gotico questo ballo di fantasmi, e rivela delle doti seduttive cantate, a proposito di questo film, da Manuel Puig: “La Miranda è ambigua, ha gli occhi sensibili, ma una certa tensione nelle labbra che ti può annunciare chissà quale cattiveria. [...] Un personaggio interpretato da lei può permettersi qualunque sorpresa, se decide di essere cattiva le credi, se decide di essere buona, anche. In lei, insomma, l’ambiguità è naturale, e proprio per questo motivo diventa così umana, se viene ben adoperata”.

To all appearances an ideal follow-up to Piccolo mondo antico, Soldati's second Fogazzaro adaptation is in actual fact an overturning of the earlier film. It's a film in which the natural exteriors become paradoxically claustrophobic, and in which the director's camera for once becomes mobile and restless. As Gianni Rondolino puts it, “it's as if in this film Soldati had given up the conductor's baton to become a composer”. Shot during the decline of Fascism, Malombra has been seen variously as a ‘black’ twin to Ossessione, as an “involuntarily surrealist” film (Ado Kyrrou) and as a procurer to Senso or to the Italian gothic

horrors of the Sixties. “Malombra is perhaps the best of Soldati's films. It is excessive even in its duration [...], excessive and funereal, an immersion into the ‘fantastic’ completely anomalous to Italian cinema; all the characters follow their own personal insane loves, their own ghosts” (Emanuela Martini). Even the choice of protagonist reveals itself to be an involuntarily happy one. Again Soldati wanted to cast Valli, who would have probably made the character more human. But Isa Mirada is so stiff and distant that she makes this ghostly dance seem even more gothic, while simultaneously revealing a seductive singing talent,

of which Manuel Puig wrote: "Miranda is ambiguous; she has sensitive eyes, but also a certain tension in her lips that suggests the possibility of unforeseen wickedness. [...] A character played by Miranda can be permitted any surprise; if she decides to be evil, you believe it, just as you believe it if she decides to be good. In short, ambiguity comes naturally to her, and it is precisely for this reason that, when used well, she becomes so human".

CHI È DIO?

Italia, 1945 Regia: Mario Soldati

■ Sog., Scen.: Cesare Zavattini, Mario Soldati, Diego Fabbri. Int.: Lauro Gazzolo (il postino), Giacinto Molteni (il signor Pietro), Laura Gore (la madre), Vito Annicchiarico (Vito), Amerigo Martufi (Ernesto). Prod.: Orbis-Centro Cattolico Cinematografico ■ 35mm. D.: 11'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cinit - Cineforum Italiano

Episodio-pilota di una serie di cortometraggi (mai completata) che avrebbe dovuto illustrare il catechismo della Chiesa cattolica. Girato nel 1945, è stato riscoperto e mostrato al pubblico solo nel 2003 dal CinIt (Cineforum Italiano). I tre sceneggiatori del film, in pieno clima post-resistenziale, erano un cattolico (Diego Fabbri), uno di area comunista (Zavattini) e un socialista (Soldati); ma a parte la visione teologica e pastorale sorprendentemente avanzata per l'epoca, è curioso che il risultato, come ambientazione e stile, sia la cosa più simile al cinema neorealista di tutta l'opera di Soldati. Tra i bambini c'è anche Vito Annicchiarico, che interpreta il figlio di Anna Magnani in *Roma città aperta*.

The pilot episode for a never-completed series of shorts that was to have shown the Catholic catechism. Shot in 1945, it was rediscovered and screened publically only in 2003 by the CinIt (Cineforum Italiano). At the peak of the post-Resis-

tance climate, the film's three screenwriters were a Catholic (Diego Fabbri), a Communist (Zavattini) and a Socialist (Soldati). But aside from a surprisingly advanced for the time theological and pastoral vision, it is curious that in terms of setting and style the result is the closest thing to Neorealism in all of Soldati's oeuvre. Among the children you can even spot Vito Annicchiarico, who plays Anna Magnani's son in Rome Open City.

LE MISERIE DEL SIGNOR TRAVET

Italia, 1945 Regia: Mario Soldati

■ T. int.: *His Young Wife*. Sog.: dalla commedia *Le miserie 'd mōnssù Travet* di Vittorio Bersezio. Scen.: Aldo De Benedetti, Tullio Pinelli. F.: Massimo Terzano. M.: Gisa Radicchi Levi. Scgf.: Piero Filippone. Mus.: Nino Rota. Int.: Carlo Campanini (Ignazio Travet), Vera Carmi (Rosa Travet), Paola Veneroni (Marianin Travet), Gino Cervi (commendator Francesco Battilocchio), Luigi Pavese (caposezione), Alberto Sordi (Camillo Barbarotti), Laura Gore (Brigida), Mario Siletti (Montoni, detto Mōton), Pierluigi Verando (Carluccio), Domenico Gambino (Giachetta). Prod.: Dino De Laurentiis per Pan Film ■ 35mm. D.: 101'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Nei primi mesi del '45, mentre l'Italia del Nord è ancora occupata dai tedeschi, a Roma Roberto Rossellini mette in scena la tragica occupazione appena finita. Sempre a Roma, Soldati cerca invece degli scorci di città dove rievocare la Torino di fine Ottocento, per la versione cinematografica della commedia ottocentesca di Vittorio Bersezio: l'affettuosa elegia di una piccolissima borghesia del tempo che fu, di quella che spregiativamente il fascismo chiamava l'«Italietta».

Ricorda il regista: "Girai il film con grande slancio; non avevo ancora quarant'anni e volli girare il film dei torinesi a Roma quando Torino non era

ancora liberata. Ricostruimmo la città in studio, la Torino che ricordavo io e come era rimasta fino ai bombardamenti. [...] Questo film fu il mio *Roma città aperta*: ne sono molto fiero, soprattutto perché ho potuto fare una cosa che i fascisti mi avevano proibito". Infatti il regista aveva tentato negli anni Trenta di portare sullo schermo il personaggio del piccolo impiegato torinese, ma la satira dell'ambiente ministeriale non era ben vista, e la censura aveva impedito di realizzare il film. Travet, in definitiva, "è per Soldati una specie di ritorno alle origini, agli anni torinesi, alla frequentazione del gruppo di intellettuali che si raccoglievano attorno a Piero Gobetti, a 'Rivoluzione liberale' e al 'Baretti', alle discussioni sul destino della piccola borghesia: in qualche modo un film gobettiano, estremamente consapevole della fine di una classe, dello spirito dei tempi nuovi" (Orio Caldiron). In una costruzione fatta di brevi episodi e bozzetti, spiccano l'untuoso caposezione interpretato da Luigi Pavese, e una delle prime apparizioni di rilievo di Alberto Sordi, in un personaggio già perfetto per lui.

In the early months of 1945, when Northern Italy was still occupied by the Germans, in Rome Roberto Rossellini was restaging the tragic occupation which had only just ended. Also in Rome, Soldati, on the other hand, sought out urban views which could evoke late 19th century Turin for his cinematic version of Vittorio Bersezio's 19th century comedy: the affectionate elegy of a very petit bourgeoisie of times past, of that which Fascism disparagingly termed 'Italietta'. The director recalls: "I shot the film in a great rush; I was not yet forty and I wanted to shoot a film on Turin in Rome before Turin was even liberated. In the studio we rebuilt the city, the Turin which I remembered and which existed until it was bombed. [...] The film was my own Rome Open City: I am proud of it, above all because I managed to do something which the Fascists had pro-



Le miserie del signor Travet

hibited me from doing". In actual fact the director had attempted to make a film about this little Turinese employee in the Thirties, but the satire of government ministers was not appreciated, and the censors prevented the film from being made.

In the end, Travet "is for Soldati a kind of return to his roots, to the years spent in Turin, to the frequenting of the group of intellectuals that gathered around Piero Gobetti, to 'Rivoluzione liberale' and to

'Baretti', to the discussions on the destiny of the petit bourgeoisie. In a way it is a Gobetti-esque film, extremely aware of the end of a class and of the spirit of the times". (Orio Caldiron). In a structure dominated by brief episodes and sketches, the unctuous section chief played by Luigi Pavese stands out, as does one of the first notably appearances of Alberto Sordi, in a role already perfect for him.

FUGA IN FRANCIA

Italia, 1948 Regia: Mario Soldati

■ T. int.: *Flight into France*. Sog.: dal racconto omonimo di Mario Soldati. Scen.: Carlo Musso, Ennio Flaiano, Mario Soldati, con la partecipazione di Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Cesare Pavese. F.: Domenico Scala. M.: Mario Bonotti. Mus.: Nino Rota. Int.: Folco Lulli (Riccardo Torre), Enrico Olivieri (Fabrizio), Cesare Olivieri (il rettore), Giovanni Dufour (il tunisino), Pietro Germi (Tembien), Mario Vercellone (Gino), Rosina Mirafiore (Pierina), Gino Apostolo (il brigadiere). Prod.: Carlo Ponti per Lux film ■ 35mm. D.: 105'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cinoteca Nazionale

Dopo la Liberazione, un fascista in fuga verso il confine francese viene raggiunto dal figlioletto. Un progetto di film sull'emigrazione (che poi farà con *Il cammino della speranza* Pietro Germi, il quale qui interpreta uno dei protagonisti) si trasforma in una parabola sul male del fascismo visto con gli occhi di un bambino. Un'avventura in cui Soldati registra riversa il suo grande amore per Stevenson.

Se all'epoca il film poté sembrare un tentativo da parte del 'calligrafo' Soldati di aderire alla moda del cinema resistenziale e neorealista, oggi ne appare evidente piuttosto un'ispirazione barocca, noir, che lo avvicina al miglior cinema hollywoodiano del decennio, con certi toni che a molti hanno richiamato il cinema di Orson Welles.

Nella virtuosistica scena dell'osteria, addirittura più vicina a certe atmosfere di Sternberg che a Rossellini, campeggia una figura candida, Pierina, che ricorda certi incantati ritratti femminili del Soldati narratore: "Qui il regista muove la macchina con l'abilità di un grande coreografo e definisce un ambiente, i suoi valori, e perfino una lingua. È la cosa più bella che il cinema italiano abbia dato sul Piemonte e sul mondo della montagna, un ammirevole esercizio di regia e di psicologia



Fuga in Francia

sociale, guidato dalla curiosità e dalla limpidezza di un 'occhio' che sa fissare un mondo con una luce che è appunto montanara, piemontese, e di confine" (Goffredo Fofi).

In questo film in cui dimostra ancora una volta la sua grande abilità nell'uso dei set, Soldati mostra un'Italia desolata, fatta di solitudini, priva di scene di massa, in cui lo scontro tra i fantasmi del fascismo e la tensione etica della nascita della nuova Italia si svolge nei toni di un doloroso e avvincente teatro morale, popolato di colpevoli, perdenti, reietti. E attraverso il loro viaggio Soldati riesce a mostrare, come pochi registi dell'epoca, la rinascita di un sentimento di solidarietà umana.

A Fascist fleeing towards the French border after the Liberation is joined by his young son. Here, a project for a film on emigration (which he will later conclude with Il cammino della speranza, directed by Pietro Germi, who here plays one of the protagonists) is transformed into a parable about the evils of Fascism as seen through the eyes of the child. It is an adventure tale into which Soldati pours all of his love for Stevenson.

If at the time the film seemed like an attempt by the 'calligraphist' Soldati to participate in the fashion for Neorealist or partisan-themed films, today we can clearly identify a baroque, noir influence that aligns it with the best Hollywood cinema of the decade, and the presence of certain tones has reminded many writers of the films of Orson Welles.

The virtuoso inn scene, whose atmosphere more closely resembles von Sternberg than Rossellini, is dominated by the pure figure of Pierina, who recalls some of the bewitching female portraits to be found in Soldati's literary work. "Here the director moves the camera with the skill of a great choreographer, defining an environment, its values and even its language. It is the most beautiful portrayal Italian cinema has yet offered of Piedmont and mountain life, an admirable exercise in direction and social psychology guided by the curiosity and clarity of an 'eye' that knows how to capture a world with the light of Piedmont, the mountains and the border" (Goffredo Fofi).

In this film, in which he once again demonstrates his skilful use of sets, Soldati depicts a desolate Italy dominated by solitude and lacking in crowd scenes.

Here the conflict between the ghosts of Fascism and the ethical tensions characterising the birth of the new Italy unfold in the manner of a painful but compelling moral fable populated by guilty people, losers and rejects. Through the protagonists' journey, Soldati succeeds in depicting the rebirth of the feeling of human solidarity as few others at the time were able.

LA PROVINCIALE

Italia, 1953 Regia: Mario Soldati

■ T. int.: *The Wayward Wife*. Sog.: dal racconto omonimo di Alberto Moravia. Scen.: Giorgio Bassani, Sandro De Feo, Jean Ferry, Mario Soldati. F.: G.R. Aldo, Domenico Scala. M.: Leo Cattozzo. Scgf.: Flavio Mogherini. Mus.: Franco Mannino. Int.: Gina Lollobrigida (Gemma Foresi), Gabriele Ferzetti (professor Franco Vagnuzzi), Franco Interlenghi (Paolo Sartori), Nanda Primavera (madre di Gemma), Marilyn Buferd (Anna Letizia Sartori), Barbara Berg (Vannina), Alda Mangini (contessa Elvira), Renato Baldini (Luciano Vittoni). Prod.: Attilio Riccio per Electra Compagnia Cinematografica ■ 35mm. D.: 115'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Secondo Soldati, è il suo miglior film. In un periodo in cui è impegnato sul versante del cinema di genere (commedie con Walter Chiari, film di pirati), il regista riesce a realizzare un suo progetto di qualche anno prima, primo adattamento in assoluto di un romanzo di Alberto Moravia (che Soldati conosceva già da bambino). Il copione, scritto insieme a Giorgio Bassani, stravolge la struttura narrativa con una complessa costruzione a flashback: a partire da un eclatante avvenimento iniziale, la vita di una donna borghese insoddisfatta viene raccontata da più punti di vista, secondo l'ottica di diversi personaggi che, ciascuno a suo modo, non l'hanno capita. Un altro grande ritratto femminile che traspor-



La provinciale

ta il realismo di Moravia in un classico meccanismo soldatiano di suspense, e si inserisce in una ricca compagnia di mélo 'modernisti' del periodo: i primi fim di Antonioni, certi titoli di Vittorio Cottafavi, Antonio Leonviola, Claudio Gora, Mario Monicelli. Alla modernità narrativa corrisponde uno stile elaborato, con ampi piani-sequenza, un uso sofisticatissimo della musica e una profondità di campo che mette sullo stesso piano Gemma e i suoi 'narratori', rendendo impossibile giudicare l'una senza gli altri. Come dichiarò all'epoca Jean Cocteau: "L'insieme del film è un po' Maupassant e addirittura Marcel Proust. Ma l'abilità del narratore cinematografico, l'economia dei dialoghi e dei gesti salvano tutto. Ogni secondo ha forza senza ricorrere a una

'trovata', con una maestria davanti alla quale ci si inchina". Forse la migliore interpretazione drammatica di Gina Lollobrigida.

According to Soldati, it is his best film. At a time in which he was busy producing genre cinema (Walter Chiari comedies; pirate movies), he managed to complete a project from a few years earlier: the first film adaptation of a novel by Alberto Moravia, whom Soldati had known since childhood. The screenplay, written together with Giorgio Bassani, reworks the novel's narrative though a complicated flashback structure. Beginning with a striking initiating event, the film narrates the life of an unsatisfied middle-class woman from differing points-of-view, adopting the perspective

of various characters who, each in their own way, fail to comprehend her. It is another great portrait of a female character, which transposes Moravia's realism into the classic suspense-mechanism typical of Soldati's films. In so doing, it joins an elite company of 'modernist' melodramas of the period: the first films of Antonioni, certain works by Vittorio Cottafavi, Antonio Leonviola, Claudio Gora and Mario Monicelli. The modernism of its narrative structure is complemented by an elaborate style dominated by lengthy sequence-shots, a sophisticated use of music and a depth of field that places Gemma and her 'narrators' on the same plane, making it impossible to judge one without simultaneously judging the other. As Jean Cocteau stated at the time: "The film as a whole



Il ventaglino

is part Maupassant and even part Marcel Proust; but the filmmaker's skill and the economic use of dialogue and gestures saves the operation. Every second exhibits a power without recourse to tricks or expediences, a mastery before which we should all bow down". Perhaps the film also contains Gina Lollobrigida's best dramatic performance.

IL VENTAGLINO (episodio di *Questa è la vita*)

Italia, 1953 Regia: Mario Soldati

■ Sog.: dal racconto omonimo di Luigi Pirandello. Scen.: Mario Soldati, Giorgio Bassani. F.: Giuseppe La Torre. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Peppino Piccolo. Mus.: Carlo Innocenzi, Armando Trovaioli. Int.: Miriam Bru (la ragazza madre), Andreina

Paul (signora borghese), Pina Piovani (popolana), Mario Corte (Nini), Giorgio Costantini (soldato), Antonio La Raina (venditore ambulante). Prod.: Fortunaria Film ■ 35mm. D.: 14'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

All'interno di *Questa è la vita*, film a episodi tratto da novelle di Luigi Pirandello, l'episodio più famoso è *La patente* di Luigi Zampa con Totò; ma anche questo piccolo 'atto unico', scritto insieme a Giorgio Bassani, è da ricordare. Soldati, che come tutti gli scrittori della sua generazione era stato influenzato dallo scrittore siciliano, e che aveva avuto con lui un incontro non felice in occasione di *Acciaio* di Ruttman, qui fa della novella anche un concentrato dei propri temi, dalla minuta osservazione dei rapporti di classe ai maliziosi personaggi femminili, alla nostalgia per la Belle époque. Ma soprattutto, porta all'estremo il libero vagare dello sguardo, in un gioco virtuosistico di piccole figurine e di movimenti di macchina.

The most famous episode of Questa è la vita, the episodic film based on novellas by Luigi Pirandello, is Luigi Zampa's La patente starring Totò. However, Soldati's little 'one-act' written together with Giorgio Bassani, is also worthy of mention. Like all the novelists of his generation, Soldati had been influenced by the Sicilian writer and had even had an unfortunate encounter with him on Ruttman's Acciaio. In this film, he turns the novella into a concentrate of his own themes, from the detailed observation of class relations to the malicious female characters and the nostalgia for the Belle époque. Above all, however, he employs his free-roaming gaze to its fullest extent in a virtuoso play of little figures and camera movements.

LA MANO DELLO STRANIERO

Italia-GB, 1954 Regia: Mario Soldati

■ T. int.: *The Stranger's Hand*. Sog.: dal racconto omonimo di Graham Greene. Scen.: Giorgio Bassani, Guy Elmes. F.: Enzo Serafin. M.: Tom Simpson, Leslie Hodgson, Leo Cattozzo. Scgf.: Luigi Scaccianoce. Mus.: Nino Rota. Int.: Alida Valli (Roberta), Trevor Howard (maggiore Court), Richard Basehart (Joe), Richard O'Sullivan (Roger Court), Eduardo Ciannelli (dottor Vivaldi), Arnoldo Foà (il commissario), Guido Celano (questore), Jacopo Tecchio (Giorgio Luzzi), Guido Costantini (Peskovitch), Nerio Berardi (direttore dell'albergo). Prod.: Peter Moore per Rizzoli Film, Milo Film ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Un giorno Graham Greene, per gioco, partecipò sotto pseudonimo a un concorso per racconti scritti nello stile di Graham Greene, e arrivò secondo. Da questo racconto il suo amico Mario Soldati gli chiese di trarre un soggetto cinematografico: è così che è nato *La mano dello straniero*. La vicenda è una classica storia di perdita dell'innocenza infantile sullo sfondo di intrighi spionistici: qualcosa tra *Il terzo uomo* e *Fuga in Francia*. Un bambino è alla ricerca del padre rapito, in una Venezia vocante e ostile, aiutato da una bella infermiera, ma anche da un ambiguo medico. L'incontro tra Soldati e Greene al cinema è assai curioso, e la trama era ideale: i due avevano in comune un gusto stevensoniano dell'avventura, e un senso cattolico della suspense. Purtroppo la lavorazione del film fu subito gravata da pesanti problemi economici, e per giunta lo sfondo spionistico da guerra fredda dovette essere modificato per ragioni politiche, fino a risultare piuttosto oscuro. Ma lo stordimento dei personaggi nella città rimane uno dei punti di forza del film, insieme alla straordinaria figura di cattivo interpretata da Eduardo Ciannelli. Il cuore del film è lui, attore nato a Ischia e grande caratterista nel cinema hollywoodia-



La mano dello straniero

no degli anni Trenta e Quaranta (tra gli altri con Walsh, Hitchcock, Ford) promosso al rango di protagonista. Il suo personaggio di nichilista che legge *Il tramonto dell'Occidente*, e il suo volto segnato, sono con evidenza uno di quei dettagli nei quali, come talvolta capita in Soldati, si risolve e giustifica un intero film.

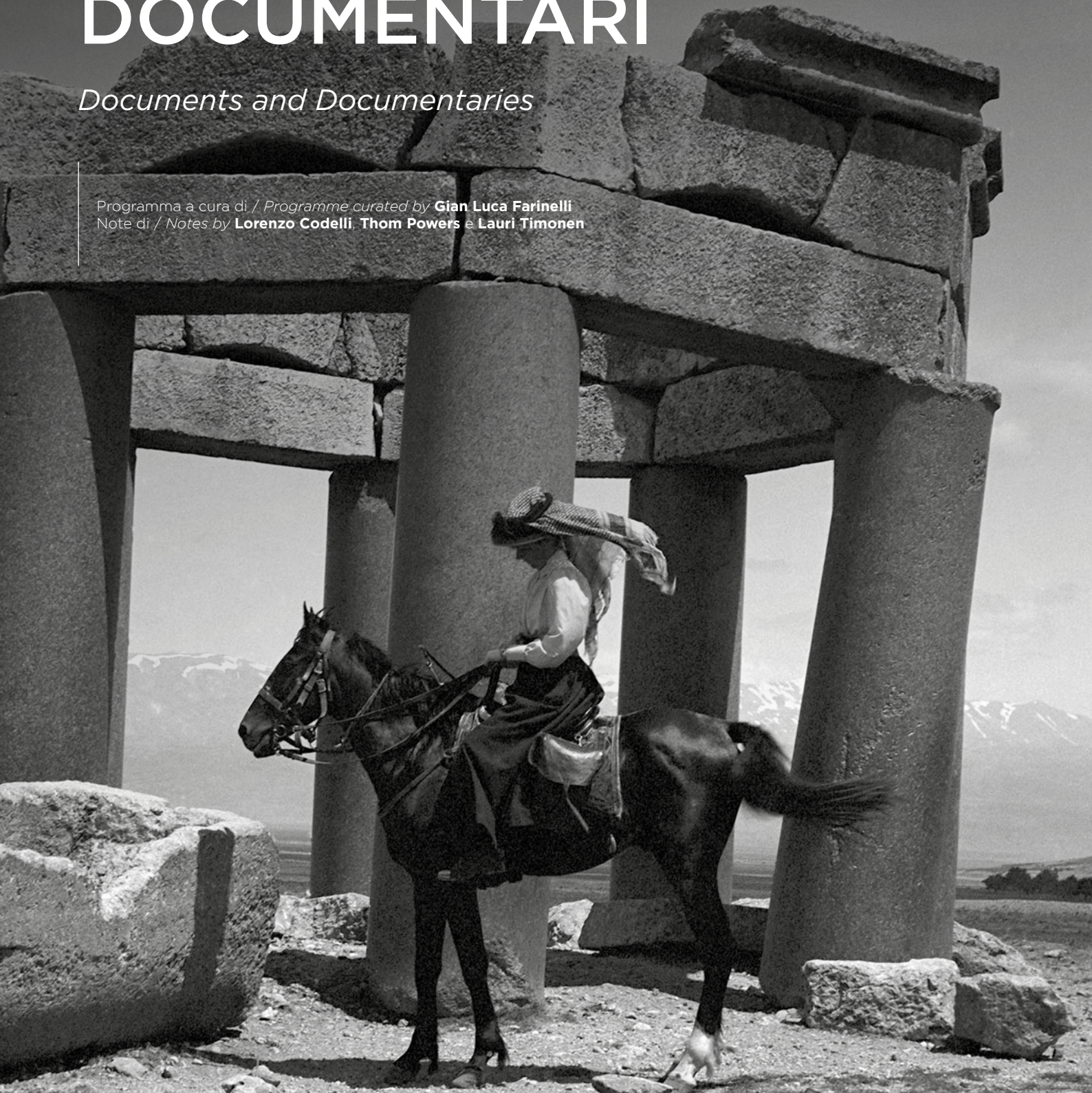
One day, for fun, Graham Greene adopted a pseudonym and took part in a competition for stories written in the style of Graham Greene. He came second. His friend Mario Soldati asked him to produce a film story based on this idea, and thus La mano dello straniero was born. It is a classic story of the loss of childhood innocence set against a backdrop of espionage and intrigue: a sort of cross between The Third Man and Fuga in Francia. A child is searching for his kidnapped father in a noisy and hostile Venice with the help of a beautiful nurse and an ambiguous doctor. The cinematic encounter between Soldati and Greene is a curious one, and the story was per-

fect. Both men shared a Stevenson-like taste for adventure and a Catholic sense of suspense. Unfortunately, the production suffered from serious financial difficulties, while the Cold War espionage backstory had to be modified for political reasons until it was barely intelligible. However, the characters' disorientation in the city remains one of the film's strong points, together with the extraordinary figure of the villain, played by Eduardo Ciannelli. He is the heart of the film: an actor born in Ischia who became one of the great character actors of Thirties and Forties Hollywood (he had worked with Walsh, Hitchcock and Ford, amongst others) and was now promoted to the rank of protagonist. His character of a nihilist who reads The Decline of the West, aided by his worn features, is one of the details which, as is often the case in Soldati, unifies and justifies the whole film.

DOCUMENTI E DOCUMENTARI

Documents and Documentaries

Programma a cura di / *Programme curated by* **Gian Luca Farinelli**
Note di / *Notes by* **Lorenzo Codelli, Thom Powers e Lauri Timonen**



FILMANDO I KENNEDY CAPTURING THE KENNEDYS

PRIMARY

USA, 1960 Regia: Robert Drew

■ F.: Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert Maysles, Terence Macartney-Filgate. Int.: Joseph Julian (voce narrante), Hubert H. Humphrey, Jacqueline Kennedy, John F. Kennedy, Robert F. Kennedy (se stessi). Prod.: Robert Drew ■ DCP. D.: 53'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Criterion



ADVENTURES ON THE NEW FRONTIERS

USA, 1961 Regia: Robert Drew

■ F.: Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert Maysles, Kenneth Snelson. M.: Robert Farren, Peggy Lawson, Larry Moyer, Anita Posner. Int.: Joseph Julian (voce narrante), John F. Kennedy, Robert F. Kennedy, Jacqueline Kennedy, Hubert H. Humphrey, Richard Goodwin, McGeorge Bundy, John Kenneth Galbraith, John Steinbeck (se stessi). Prod.: Robert Drew ■ DCP. D.: 52'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Criterion



CRISIS: BEHIND A PRESIDENTIAL COMMITMENT

USA, 1963 Regia: Robert Drew

■ F.: Richard Leacock, D.A. Pennebaker, James Lipscomb, Hope Ryden. Int.: James Lipscomb (voce narrante), John F. Kennedy, George Wallace, Robert F. Kennedy, Vivian Malone, James Hood, Michael LeMoyne Kennedy, Burke Marshall, Nicholas Katzenbach, John Dore (se stessi). Prod.: Robert Drew ■ DCP. D.: 53'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Criterion

Primary

FACES OF NOVEMBER

USA, 1964 Regia: Robert Drew

■ F.: James Lipscomb, Sid Reichman, Al Wertheimer. M.: De Nosworthy. Int.: Lyndon Johnson, John Kennedy Jr., Caroline Kennedy, Jacqueline Kennedy, Robert F. Kennedy, Peter Lawford (se stessi). Prod.: Robert Drew ■ DCP. D.: 12'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Criterion

Restaurati in 2K da Criterion a partire dai negativi 16mm originali e dai controtipi conservati presso l'Academy Film Archive / *Restored in 2K by Criterion from the original 16mm negatives and fine grains preserved at the Academy Film Archive*

I quattro che nel 1960 si riunirono per realizzare *Primary* sono una sorta di Beatles del documentario. Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker e Albert Maysles hanno trasformato il genere producendo un'ineguagliabile serie di classici. (Come nel caso dei Beatles c'era anche un quinto membro, meno noto, Terence Macartney-Filgate). La squadra sarebbe cambiata e cresciuta per poi divenire nota con il nome di Drew Associates, che tra il 1960 e il 1964 produsse venti film. Tra queste opere, non c'è dubbio che quelle dedicate a John F. Kennedy abbiano lasciato un'impronta indelebile. È infatti possibile seguire la nascita, le difficoltà iniziali e la maturazione del documentario americano moderno proprio attraverso quei quattro film: *Primary*, *Adventures on the New Frontier*, *Crisis* e *Faces of November*.

Non è esagerato affermare che prima di *Primary* non esisteva il documentario come oggi lo intendiamo, e cioè come schietta osservazione della realtà. Non esistevano le attrezzature, le tecniche, la filosofia: Drew e i suoi soci dovettero imparare strada facendo.

John F. Kennedy era considerato un candidato improbabile alla presidenza: troppo giovane, troppo cattolico, troppo identificato con l'establishment

della costa orientale. Per sfatare questi pregiudizi, il bostoniano figlio di un milionario dovette misurarsi contro il senatore del Minnesota Hubert Humphrey nelle primarie del Wisconsin. A metà marzo Kennedy ricevette Drew e Leacock a Washington e acconsentì a lasciarsi riprendere durante la competizione; anche Humphrey si disse subito d'accordo. Due settimane dopo, in aprile, i registi iniziarono le riprese, affiancati da Pennebaker, Maysles e Macartney-Filgate.

Il gruppo fissò una serie di regole rivoluzionarie: niente interviste; raccontare la storia mediante l'azione, non la narrazione; non interferire, osservare. In *Primary*, le macchine da presa seguono i candidati mentre incontrano gli elettori, schiacciano un pisolino in auto, si consultano privatamente con gli assistenti.

La sera delle primarie, la cinepresa di Leacock osserva Kennedy mentre attende i risultati nella sua suite in compagnia di famigliari e colleghi. "Abbiamo colto la situazione", mi disse Leacock, "la sensazione di esserci".

Quando il documentario fu completato, Drew sperava di venderlo a un canale televisivo nazionale, ma nessuno lo accettò. Il materiale, della durata di un'ora, fu accorciato a ventisei minuti e venduto a emittenti locali del gruppo Time, ma solo dopo che Kennedy ebbe sconfitto Richard Nixon alle elezioni. Malgrado la scarsa distribuzione del film, Kennedy ne era rimasto colpito. Drew, incoraggiato, fece una proposta ancora più audace: seguire il presidente all'interno della Casa Bianca durante una crisi. A Kennedy l'idea piacque. Subito dopo l'insediamento, il presidente invitò Drew per una due giorni di riprese nello Studio Ovale. Il materiale, usato nel programma della ABC *Adventures on the New Frontier* nel 1961, non rivelava nulla di inedito. Ma servì come test per dissipare i dubbi di Kennedy sulla presenza di macchine da presa alla Casa Bianca.

Nella primavera del 1963 i giornali iniziarono a parlare di una nuova crisi

in corso. Un tribunale federale aveva ordinato all'Università dell'Alabama di accettare l'iscrizione di due studenti neri. Il governatore George Wallace minacciò di opporsi fisicamente al loro ingresso. Gregory Shuker capì che l'Alabama poteva diventare un punto caldo per la lotta a difesa dei diritti civili. Ottenne dal ministro della Giustizia Robert Kennedy il permesso di seguire la vicenda all'interno del ministero della Giustizia, accompagnato da Pennebaker in veste di operatore. La Casa Bianca li lasciò assistere alle discussioni nello Studio Ovale, a condizione che l'amministrazione potesse vedere il film prima della diffusione e tagliare i dialoghi che avrebbero potuto danneggiare la presidenza. In Alabama, Leacock e James Lipscomb ebbero il compito di seguire Nicholas Katzenbach (il vice ministro della Giustizia) e il governatore Wallace, mentre Hope Ryden e l'operatore Abbot Mills si concentrarono sugli studenti neri, Vivian Malone e James Hood.

Crisis: Behind a Presidential Commitment, girato nel giugno del 1963, ricorre alla tecnica del montaggio incrociato per produrre una crescente sensazione di suspense: mentre Wallace tesse le lodi degli eroi confederati, il ministro della Giustizia considera l'intervento della Guardia Nazionale, la NAACP avvisa gli studenti di possibili pericoli, i consiglieri del presidente calcolano le ricadute politiche e Katzenbach dà istruzione agli sceriffi federali di proteggere gli studenti "con qualsiasi mezzo". Wallace rimase fermo sulle sue posizioni fino all'arrivo di un centinaio di soldati, e a quel punto gli studenti poterono iscriversi. Quella sera, Kennedy tenne il suo discorso più importante sui diritti civili, nel quale parlò di 'questione morale' e sollecitò il Congresso a prendere un impegno a livello legislativo.

Nei tre anni intercorsi tra *Primary* e *Crisis* i registi avevano fatto enormi progressi, sia dal punto di vista della tecnologia, sia da quello dell'esperienza. In *Primary*, la tecnica di regi-

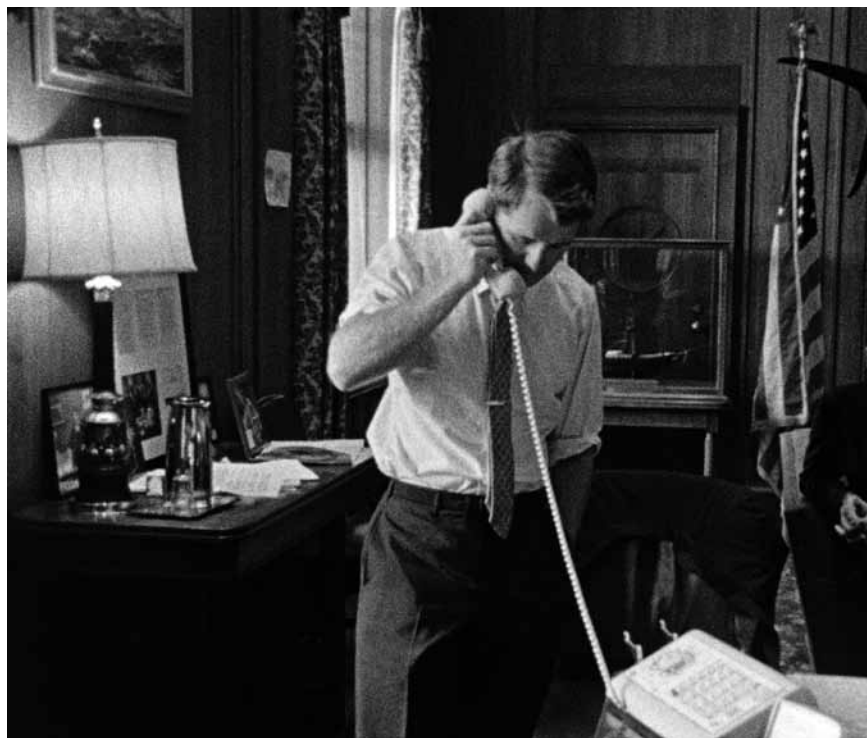
strazione del suono in sincrono era ancora primitiva. Con *Crisis* poterono disporre di un registratore Nagra, elaborato nel 1958 dal tecnico polacco Stefan Kudelski, e sincronizzarono il suono con la velocità del film usando un orologio Bulova Accutron, per cui macchina da presa e magnetofono non dovevano più essere collegati via cavo. Nell'ottobre del 1963 l'ABC mandò in onda *Crisis*, tra animati dibattiti su ciò che oggi chiamiamo 'tele-realtà'.

Un mese dopo Kennedy fu assassinato, e i media discussero sull'opportunità di effettuare riprese all'interno della Casa Bianca. Nessuna troupe esterna ebbe più accesso allo Studio Ovale. Il presidente di ABC News Elmer Lower commissionò a Drew un film sul funerale di Kennedy, il poetico *Faces of November*. Ma la rete non aveva posto per un documentario di dodici minuti. Secondo Drew, fu solo quando *Faces* fu premiato al Festival di Venezia che un telegiornale ne mandò in onda un estratto.

C'è un momento, in *Primary*, nel quale Drew entra nell'inquadratura. Possiamo vederlo, con i suoi folti capelli neri, mentre punta un microfono direzionale verso Humphrey e controlla le attrezzature con un'espressione assorta. Quando rivedo quella manciata di secondi riesco a scorgere sul suo volto un lieve sorriso. Forse è una semplice espressione di cortesia. O forse in quel momento Drew sa che non sta semplicemente registrando la storia, la sta facendo.

Thom Powers

The foursome who came together for Primary in 1960 are like the Beatles of documentary. Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, and Albert Maysles transformed nonfiction film and produced an unmatched streak of classics. (As with the Beatles, there was also a fifth, lesser-known member, Terence Macartney-Filgate). The team would change and grow and become known as Drew Associates, producing twenty films from 1960 to 1964. Among these works,



Crisis

the ones featuring John F. Kennedy have certainly left the most indelible imprint. Indeed, it's possible to trace the birth, growing pains, and maturation of the modern American documentary through those four films: *Primary*, *Adventures on the New Frontier*, *Crisis*, and *Faces* of November.

It is not an exaggeration to say that before *Primary*, documentary as we know it today – the art of candid observation – didn't exist. Not the equipment, not the techniques, not the philosophy. The Drew team was making it up as they went along.

John F. Kennedy was considered an unlikely nominee – too young, too Catholic, too Eastern Establishment. To overcome those biases, the Boston-bred son of a millionaire had to prove himself in the Wisconsin primary against Senator Hubert Humphrey of Minnesota. Drew and Leacock met with Kennedy in Washington in mid-March and gained his consent to be filmed during the primary; they then quickly got Humphrey's. Two weeks later, in April, the filmmakers had their first day of shooting.

To round out their team, they brought aboard Pennebaker, Maysles, and Macartney-Filgate.

The team devised a set of revolutionary principles: No interviews. Tell the story through action, not narration. Don't interfere with what's happening, just observe. In *Primary*, the cameras follow the candidates as they meet voters on the street, catnap in cars, and confer with aides in private rooms.

On primary night, Leacock's camera observes Kennedy awaiting the results in his hotel suite with family and colleagues. "We did capture the look of it", Leacock told me, "the sense of being there".

When it was finally finished, Drew hoped to sell it to a national network but had no takers. The hour-long show was cut down to twenty-six minutes and syndicated to local stations owned by Time Inc. after Kennedy defeated Richard Nixon in the general election.

Despite the film's scant distribution, Kennedy had been impressed. Drew, embold-

ened by this warm reception, proposed an even more daring idea: to follow the president in the White House during a crisis. Kennedy liked the concept.

Shortly after Kennedy's inauguration, the president invited Drew for two days of test filming inside the Oval Office. The footage, used in the 1961 ABC program *Adventures on the New Frontier*, didn't yield much fresh insight. But the test allayed Kennedy's concerns about bringing cameras into the White House. Then, in the spring of 1963, newspapers started reporting on a new crisis in the making. A federal court order had mandated that the University of Alabama accept the enrollment of two black students. Governor George Wallace was threatening to stand in the school's doorway to block their entrance.

Gregory Shuker recognized that Alabama could be the next flashpoint for the civil rights struggle. He won permission from Attorney General Robert Kennedy to cover the story inside the Justice Department, with Pennebaker as cameraman. The White House admitted them to deliberations in the Oval Office, on the condition that the administration could see the film before it aired and kill any dialogue they thought would damage the presidency. In Alabama, Leacock and James Lipscomb were dispatched to follow the urbane U.S. deputy attorney general, Nicholas Katzenbach, and Wallace, while Hope Ryden and cameraman Abbot Mills focused on the black students, Vivian Malone and James Hood. *Crisis*: Behind a Presidential Commitment, filmed in June 1963, cross-cuts between the various characters. The suspense builds with every scene, as Wallace eulogizes his Confederate heroes, the attorney general contemplates calling in the National Guard, the NAACP advises the students on possible risks, the president's advisers calculate the political fallout, and Katzenbach instructs federal marshals to "take whatever force is necessary" to protect the students.

Wallace stood his ground until one hundred troops arrived later in the day and the black students were permitted to

enroll. That night, Kennedy made the commitment referred to by the film's full title, giving his strongest speech on civil rights, in which he called it a "moral issue" and pushed for new legislation from Congress.

In the three years between *Primary* and *Crisis*, the filmmakers had made tremendous advances, in both the quality of their equipment and their experience. In *Primary*, the ability to record synchronous sound was still primitive. By *Crisis*, they had obtained Polish engineer Stefan Kudelski's more sophisticated Nagra audio deck, and synchronized it to the film speed using a Bulova Accutron watch, so the cinematographer and sound person no longer had to be tethered together by a wire.

In October 1963, ABC broadcast *Crisis*, amid the first storm of controversy over what we now call reality television. The next month, Kennedy was assassinated, and the media debate over the propriety of filming in the White House was moot. No outside camera crew ever gained such access to the Oval Office again.

ABC News president Elmer Lower commissioned Drew to make a film about Kennedy's funeral that resulted in the poetic *Faces* of November. But the network had no place for a twelve-minute film. According to Drew, it wasn't until *Faces* won prizes at the Venice Film Festival that an excerpt was shown on a news broadcast.

There is one moment in *Primary* when Drew steps clearly into the frame. We can see Drew, with thick black hair, pointing a shotgun microphone at Humphrey. Drew's face has a look of concentration as he glances down at his equipment, and when I rerun those few seconds, I detect a faint smile. Maybe he's just being polite to the senator. Or maybe he knows that he's making history, not just recording it.

Thom Powers

RAID INTO TIBET

GB, 1966 Regia: Adrian Cowell

Vedi pag. / see p. 106

BUDDHISM IN TIBET

GB, 1966 Regia: Adrian Cowell

Vedi pag. / see p. 107

NUR ZUM SPASS, NUR ZUM SPIEL – KALEIDOSKOP VALESKA GERT

Germania, 1976-1977

Regia: Volker Schlöndorff

■ T. it.: *Solo per scherzo, solo per gioco. Kaleidoscopio Valeskagert*. Scen.: Volker Schlöndorff. F.: Michael Ballhaus. M.: Gisela Haller. Mus.: Friedrich Meyer. Int.: Valeska Gert, Pola Kinski, Volker Schlöndorff. Prod.: Eberhard Junkersdorf per Bioskop

Film GmbH, Zweites Deutsches Fernsehen ■ 16mm. D.: 63'. Bn e Col. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles* ■ Da: Deutsches Filminstitut

Nur zum Spass, nur zum Spiel – Kaleidoskop Valeska Gert, film sull'attrice e ballerina tedesca all'epoca settanta-settenne, fu il primo documentario di lungometraggio di Volker Schlöndorff e nacque dalla collaborazione con l'artista sul set di *Colpo di grazia*. Schlöndorff, che ammirava Gert sin da quando aveva visto i suoi primi film alla Cinémathèque di Parigi, racconta nel suo documentario di essere rimasto così affascinato dalle storie e dalle esperienze narrate dall'attrice da decidere di fare un film su di lei. Ricollegandosi a *Colpo di grazia* e a Brecht, questo film rimanda alle posizioni assunte da Schlöndorff nei primi anni Settanta; ma mosso dall'irrazionalità, dall'emozione, dal grottesco, dal sentimento dell'esilio e da un atteggiamento

sostanzialmente revisionista nei confronti di Brecht, il film segnala molti dei cambiamenti destinati a contrassegnare la successiva produzione del regista.

Gert aveva collaborato con l'avanguardia cinematografica e teatrale degli anni Venti e Trenta e aveva turbato gli spettatori con uno stile di danza e di pantomima ineducato, schietto, duro ed esplicito nella sua rappresentazione della realtà. *Nur zum Spass, nur zum Spiel* è un film-collage che raccoglie vari tipi di materiale visivo: interviste con Valeska Gert; performance dell'attrice (tratte da filmati d'archivio o riprese dallo stesso Schlöndorff); esecuzione di sue opere da parte di giovani seguaci; e altri documenti del suo passato. Il formato e le fonti eclettiche del documentario evocano il caleidoscopio cui fa riferimento il titolo completo. Ciò nonostante, il film appare strutturato rigorosamente. Dopo averci presentato la figura dell'artista e alcuni aspetti della sua arte, *Nur zum*



Nur zum Spass, nur zum Spiel – Kaleidoskop Valeska Gert

Spass, nur zum Spiel adotta un approccio più o meno cronologico per passare in rassegna le fasi principali della sua carriera.

Schlöndorff è chiaramente interessato alla Gert e alla sua carriera, ma il materiale utilizzato suggerisce altre due tematiche che gli stanno a cuore: la morte e l'eredità culturale della sinistra tedesca. Esse sono in effetti le astrazioni tematiche che Schlöndorff deriva dagli elementi concreti del film. L'intenzione del regista era chiaramente quella di filmare Valeska Gert per le generazioni future prima della morte dell'artista, avvenuta un anno dopo la realizzazione del film.

Hans-Bernard Moeller, George Lellis, *Volker Schlöndorff's Cinema: Adaptation, Aesthetics, and the 'Movie-Appropriate'*, Carbondale and Edwardsville University Press, Southern Illinois 2002

Nur zum Spass, nur zum Spiel – Kaleidoskop Valeska Gert, a movie about the then seventy-seven-year-old actress and dancer, was Schlöndorff's first full-scale feature documentary. It grew out of Schlöndorff's experience working on Coup de Grâce with the actress, whom he had admired ever since seeing her early films at the Cinémathèque in Paris. He describes in his documentary how he became so fascinated with the stories and experiences she recounted while they worked together that he decided to make a film about her. In its connection to Coup de Grâce and Brecht, Valeska Gert looks back to Schlöndorff's early 1970s attitudes; but in its involvement with irrationality, emotion, the grotesque, the German exile tradition, and indeed something of a revisionist attitude toward Brecht, it signals many of the changes that were to follow it in Schlöndorff's creative production.

Gert was an avant-garde performer of the 1920s and 1930s, one who shocked audiences with a mode of dance and pantomime that was impolite, blunt, outspoken, and harsh in its portrayal of reality. Schlöndorff's

nur zum Spiel is a collage film that edits together various footage – interviews with Valeska Gert; performances by the actress herself (both drawn from archival materials and done for Schlöndorff's camera); performances of her works by her younger proteges; and other materials documenting her past. The movie's format and eclectic sources suggest the kaleidoscope of its full title, but the picture is nonetheless carefully structured. After introducing us to Valeska Gert and some aspects of her art, Nur zum Spass, nur zum Spiel takes a more or less chronological approach to reviewing the main periods and stages in the woman's career. Schlöndorff is clearly interested in Gert and her career, but from the material he takes about Gert, one can see emerge in the film two other preoccupations: death and the cultural heritage of the German Left. These are, in effect, the thematic abstractions that Schlöndorff draws from his specifics. The filmmaker clearly wanted to record Gert for posterity before her death, an event that occurred a year after he made the movie.

Hans-Bernard Moeller, George Lellis, *Volker Schlöndorff's Cinema: Adaptation, Politics, and the 'Movie-Appropriate'*, Carbondale and Edwardsville University Press, Southern Illinois 2002

NATURAL RESISTANCE

Italia-Francia, 2014

Regia: Jonathan Nossiter

■ T. it.: *Resistenza naturale*. Sog., F., M.: Jonathan Nossiter. Int.: Corrado, Giacomo e Giulia Dottori, Valeria Bochi, Giovanna Tiezzi, Stefano Borsa, Elena Pantaleoni, Gian Luca Farinelli, Stefano Bellotti, Giulio Armani, Anna Pantaleoni. Prod.: Santiago Amigorena, Jonathan Nossiter, Paula Prandini, Giacomo Claudio Rossi per Les Films Du Rat, Goatworks Films, Prodigy ■ DCP. D.: 85'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Lucky Red Distribuzione

Spesso, soprattutto oggi, il progetto di un film viene per anni discusso, rielaborato, limato prima di vedere la luce. A volte, invece, nasce come per una spinta interna, che travolge ogni ostacolo. Quando Jonathan Nossiter ha riunito a Pacina, sulla collina senese, quattro vignaioli e un direttore di Cineteca, alla fine dell'estate 2013, l'idea del film era molto lontana. Sarà stata la tavola, il luogo magico, la compagnia bene assortita, le provocazioni di Jonathan, la sua capacità di girare in diretta, assieme a Paula, giocando con le sorprese dell'improvvisazione, ma mentre i cibi si preparavano, prendeva vita una discussione inedita sulle ragioni del nostro lavoro (di vignaioli e conservatori di film) e con essa si materializzava in Jonathan l'idea, la necessità di un film, *Resistenza naturale*. Nossiter ha realizzato un film libero, coraggioso, riuscendo a combinare ragioni politiche e poetiche. Un film che affronta grandi questioni del nostro presente facendo dialogare i film con i vignaioli, creando una relazione inedita tra diverse culture. Tra chi si occupa della trasmissione del patrimonio cinematografico e chi della produzione del vino, secondo regole antiche. Viviamo un'epoca di passaggio, tra due secoli, tra due millenni, dove l'unica certezza pare essere la necessità della rottamazione, distruzione fisica degli strumenti e dei luoghi del passato, cancellazione immateriale di culture ed esperienze. Il cinema ha perso la sua centralità nell'universo dei media, le sale chiudono o si miniaturizzano, la pellicola viene sostituita dal digitale, ma mai come oggi tutti possono fare film e il linguaggio delle immagini in movimento permea la vita degli abitanti del pianeta Terra. Per la prima volta nella storia dell'umanità il numero dei cittadini ha superato il numero degli abitanti delle campagne, eppure mai come oggi esiste e avanza una consapevolezza mondiale sulla necessità di riconsiderare i nostri stili di vita, di proteggere la terra, di rilanciare il la-

voro nella campagna. I vignaioli sono l'avanguardia di un movimento più ampio che chiede di riconsiderare le regole finanziarie che sono il motore degli stati moderni o sono un'ultima sacca di resistenza di un mondo destinato a essere cancellato? Le domande che pone Jonathan sono senza risposte, ma la sua provocazione coglie la complessità del nostro presente. Compito di una cineteca oggi è attendere la sempre annunciata morte del cinema o aggiornare la propria politica emozionando e cercando di formare un gusto per le immagini più profondo e ricco di quello attuale, sempre più anestetizzato da film tutti uguali? Nei festival come nelle fiere vinicole la ripetizione dell'uguale rischia di cancellare l'emozione della diversità, l'esperienza più preziosa della cultura umana. Gli anni che ci stanno di fronte sono cruciali per definire che mondo lasceremo ai nostri figli. Un mondo dove la cultura è messa all'angolo, che brucia ogni diversità come inciampo sull'altare della necessaria crescita economica, o un mondo che ha a cuore il futuro e che quindi fa tesoro della sua memoria? *Resistenza naturale* è un piccolo contributo a questa riflessione.

Gian Luca Farinelli

Often, especially today, a film idea is discussed, revised and honed for years before seeing the light of day. Sometimes, though, it comes into being compelled by an internal force that crushes all obstacles. The idea of making a film was a distant thought when Jonathan Nossiter gathered four winemakers and a cinematheque director at Pacina in the Siena countryside at the end of summer in 2013. It must have been the meal, the magic location, the right company, Jonathan's galvanizing, his ability to shoot live, along with Paula, playing with the surprises of improvisation. While the food was being prepared, an unusual discussion arose on why we do our work (winemaking and film preservation), and with it the idea,

the need for a film took over Jonathan: Natural Resistance. Nossiter made an open, brave film that deftly combines political and poetic arguments. A film that addresses the big issues of our present by creating a conversation between films and winemakers, an original relationship between different cultures. Between those who work on transmitting our cinematographic heritage and those who produce wine according to age-old methods. We live in a time of transition, between two centuries, between two millennia, in which the only thing certain appears to be the need to wreck and to physically destroy the means and the places of the past, to intangibly delete cultures and experiences. Film is no longer central to the media universe. Theaters are closing or shrinking in size. Digital technology is replacing the use of film. But today more than ever anyone can make a film, and the language of moving images permeates the life of the inhabitants of the earth. For the first time in human history, the number of people living in the city exceeds the number of rural inhabitants. And yet today more than ever there is a spreading global awareness that we need to reconsider our lifestyle, to protect our planet and to revive working the land. Are the winemakers the vanguard of a vaster movement that demands rethinking the financial rules driving national governments or a last pocket of resistance of a world destined to be erased? The questions Jonathan asks have no answer, but his provocation captures the complexity of our present. Is it the duty of a film archive today to await the continuously announced death of cinema or to renew its strategy by thrilling audiences and creating in them an appreciation of moving images that is deeper and richer than the one they risk having today from seeing films that are all the same? At festivals as at wine fairs repetition of the same threatens to eradicate the emotion of diversity, the most valuable experience human culture has to offer. The years that lie ahead of us are crucial to defining the world we will leave behind

to our children. A world where culture is shoved in the corner and all diversity is burned to make way for imperative economic growth or a world that cares about the future and therefore cherishes the past? Natural Resistance is a small contribution to these considerations.

Gian Luca Farinelli

THE IMMORTALS

India, 2015

Regia: Shivendra Singh Dungarpur

■ F.: Avik Mukhopadhyay, H.M. Ramachandra, Avijit Mukul Kishore. M.: Irene Dhar Malik. Commento: Shivendra Singh Dungarpur. Prod.: KBS Busan, BIFF and Dungarpur Films ■ DCP. D.: 52'. Versione inglese, hindi, tamil e bengali con sottotitoli inglesi / *English, Hindi, Tamil and Bengali version with English subtitles* ■ Da: Dungarpur Films

Il documentario svela la storia del cinema indiano attraverso gli occhi del regista. È un viaggio di scoperta narrato attraverso l'interpretazione visiva dello spazio e del tempo, di oggetti e ricordi, una ricognizione del Paese attraverso artefatti storici e luoghi significativi. Esso espone il paradosso del rapporto dell'India con il cinema: amore e potere, adorazione e abbandono. Tra le immagini significative, l'auto che Dadasaheb Phalke probabilmente usò durante le riprese dei suoi film; l'harmonium di K. L. Saigal che accompagnava la sua indimenticabile personalissima voce; le case di Satyajit Ray e Baburao Painter, nelle quali presero forma film quali *Panchali* e *Savkari Pash*; un direttore della fotografia centenario che rovista tra le lettere di Jean Renoir a lui indirizzate, raccontando di una lunga e profonda amicizia; il ronzio dell'ultimo laboratorio dedicato ai film in bianco e nero, negli studios AVM; una figlia che ricorda la madre, T. P. Rajalakshmi, prima regista donna dell'India meridionale... e ciascuna

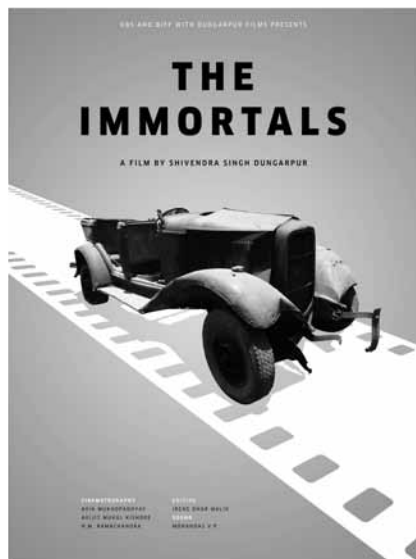


immagine evoca un artista che parlava la lingua del cinema fin dalle sue origini. Tutti gli elementi convergono per riflettere visivamente la varietà e la grandezza del cinema indiano.

Shivendra Singh Dungarpur

The documentary unveils the story of Indian cinema through the eyes of the filmmaker. It is a journey of discovery told through a visual interpretation of time and space, objects and memories as he travels around the country stumbling over significant historical artifacts and spaces. It depicts the paradox of India's relationship with cinema: the romance and the power, the neglect and the worship. The narrative imagery depicts Dadasaheb Phalke's car that he must have driven while shooting his films; K.L. Saigal's harmonium that was the accompaniment to that singular unforgettable voice; the homes of Satyajit Ray and Baburao Painter where films like Pather Panchali and Savkari Pash took shape; a hundred-year-old cinematographer sifting through letters from Jean Renoir speaking of a deep and abiding friendship; the whirring of the only surviving black and white lab at AVM Studios; a daughter reminiscing about her mother T.P. Rajalakshmi, South India's first woman director... each image evoking

a remembrance of an artist who spoke the language of cinema from the time it began. Each element comes together to visually reflect the diversity and magnitude of Indian cinema.

Shivendra Singh Dungarpur

NICOLAS ROEG: IT'S ABOUT TIME...

GB, 2015 Regia: David Thompson

■ Sog.: Nicolas Roeg. F., M.: Alex Jones. Int.: Dilly Barlow (narratore), Nicolas Roeg, Donald Sutherland, Julie Christie, Jenny Agutter, Luc Roeg., Ben Wheatley, Danny Boyle, Mike Figgis, Bernard Rose (se stessi). Prod.: Anthony Wall per BBC Arena ■ DCP. D.: 60'. Bn e Col. Versione inglese / English version ■ Da: BBC Arena

Spesso sono proprio i registi di opere considerate memorabili che finiamo inavvertitamente per dimenticare. È il prezzo che devono pagare per la loro originalità. Le loro innovazioni vengono assimilate, e in men che non si dica nessuno ne ricorda più la provenienza. Nicolas Roeg, perfetto esempio di regista il cui genio viene dato per scontato, liquiderebbe subito questo tipo di ragionamento: mal sopporta infatti qualsiasi discorso su influenze, longevità creativa e nuove tendenze. [...]

Uno sguardo alle sue opere migliori – *Performance*, *Walkabout*, *Don't Look Now*, *The Man Who Fell to Earth*, *Bad Timing*, *Eureka*, *Insignificance* – ci dice che il tempo è irrilevante per chi è senza tempo. Data la riluttanza con cui Roeg guarda al passato, è un piccolo miracolo che si sia convinto a partecipare a *Nicolas Roeg: It's About Time*.

Sembra che lo spunto del film venga dalla pubblicazione nel 2013 di *The World is Ever Changing*, una sorta di autobiografia che nel suo andamento divagante, frammentato e poco ortodosso riflette in tutto e per tutto la personalità del regista. [...]

Le figure intervistate nel documentario sono poche ma di rilievo, e compren-

dono Julie Christie, così animata che la macchina da presa fatica starle dietro, e l'ex moglie Theresa Russell, con la quale Roeg ha creato un sodalizio artistico durato molti anni e che indica tristemente il possibile tema conduttore di tutta l'opera del regista ("Sei solo"). C'è anche chi è stato – diciamolo a bassa voce – influenzato o formato dalla visione dei film di Roeg, ed è qui per testimoniare: Danny Boyle, Ben Wheatley, Mike Figgis e Bernard Rose, ciascuno con il suo personale omaggio. C'è la solita disquisizione sul modo in cui Roeg esplora e rappresenta il tempo sullo schermo, che rimanda con struggente intensità al suo passato di montatore. Anche il lavoro di direttore della fotografia (per esempio nel *Dottor Živago* e in *Fahrenheit 451*) viene collocato nel giusto contesto.

Ma a incantare è soprattutto lo stesso Roeg, anche se non si capisce mai bene dove lo stiano portando i suoi ragionamenti. La conclusione però arriva sempre, dopo un giro più tortuoso e rivelatore di quello che noi avremmo voluto o potuto fare. Particolarmente affascinante è l'aneddoto su Stephen Hawking risalente ai tempi di *Insignificance*, film in cui si immagina un incontro tra Marilyn Monroe e Albert Einstein.

Ryan Gilbey, "NewStatesman", 24 giugno 2015

*Those filmmakers whose work we call memorable are often the ones we inadvertently forget. That's the price they pay for originality. Their innovations are absorbed and, before you know it, no one can remember where they came from in the first place. Nicolas Roeg, as good an example as any of a director whose genius is taken for granted, would have no truck with this line of thought; he is impatient with any talk of influence, creative longevity or changing trends. [...] One look at his greatest work – *Performance*, *Walkabout*, *Don't Look Now*, *The Man Who Fell to Earth*, *Bad Timing*, *Eureka*, *Insignificance* – shows that time is irrelevant when you're timeless. Given his reluctance to glance*

in the rear-view mirror, it is a small miracle that he was tempted to take part in Nicolas Roeg: It's About Time.

The film seems to have been occasioned by the publication in 2013 of *The World is Ever Changing*, a memoir of sorts that is every bit as reflective, fragmented and unorthodox as one would expect of something associated with Roeg. [...]

The list of interviewees is small but top-notch and includes Julie Christie, so animated in her enthusiasm that the camera can scarcely keep up with her, as well as Roeg's ex-wife and most frequent on-screen collaborator, Theresa Russell, who notes sadly the possible thematic through-line in his work ("You're alone"). Those who were – whisper it – influenced or shaped by exposure to Roeg's films are also here to describe his effect on them: Danny Boyle, Ben Wheatley, Mike Figgis and Bernard Rose each give good obeisance. There is the usual disquisition on the way Roeg explores and represents time on screen, all traced with delightful poignancy to his early days as an editor. His work as a cinematographer (including *Dr Zhivago* and *Fahrenheit 451*) is also put in its proper context.

It is Roeg himself who is most bewitching, even when you aren't entirely sure where his train of thought is taking him. He gets there in the end, by a more circuitous and revealing route than most of us would have chosen or had access to. Particularly enchanting is an anecdote he tells involving Stephen Hawking, which links back to *Insignificance*, about an imagined meeting between Marilyn Monroe and Albert Einstein.

Ryan Gilbey, "NewStatesman", 24 giugno 2015

EL HOMBRE QUE QUISO SER SEGUNDO

Spagna-Italia, 2016 Regia: Ramón Alós

■ T. it.: *Lo specchio dei sogni*. Sog., scen.: Ramón Alós, Leonardo Marini. F.: Ximo Fernández. M.: Luca Manes. Sngf.: Luis Sorando. Mus.: Andreu Alós. Int.: Enrico



Nicolas Roeg: It's About Time

Vecchi (Ramón), Juan M. Company (professor Company), Ramón Langa (Segundo/ Primo De Chomón), Maribel Bayona (Julienne). Prod.: César Pérez per Bígaro Films, Gaizka Urresti, Mood Film (Italia) ■ DCP. D.: 90'. Bn e Col. Versione spagnola con sottotitoli italiani / Spanish version with Italian subtitles ■ Da: Mood Film

Nel 1995 Peter Jackson e Costa Botes misero in circolazione un meticoloso (e falso) documentario, *La vera storia del cinema*, che celebrava i pionieristici contributi di un misterioso cineasta neozelandese, Colin McKenzie, che, secondo le evidenze presentate, sarebbe stato il vero scopritore del travelling, del dettaglio e di altre invenzioni linguistiche. Naturalmente si trattava di un elaborata burla – McKenzie non è mai esistito –, però il film, al di là del gioco cinefilo, affermava la possibilità – e forse l'esigenza – di indagare nelle zone d'ombra di consolidati canoni cinematografici per proporre letture alternative di una serie di dogmi (di fede) tramandati nel tempo. Le storie del cinema attribuiscono il primo utilizzo del travelling all'aragonese Segundo de Chomón, mentre era impegnato come operatore sul set di *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone. Chomón, che nel 1909 adattò libera-

mente *L'uomo invisibile* di H.G. Wells nel corto *Le Voleur invisible* (1909), è stato tradizionalmente una figura condannata all'invisibilità, sotto l'ingiusto e limitante appellativo di 'Méliès spagnolo'. Una circostanza che questo eccentrico film di Ramón Alós cerca di confutare attraverso la dissoluzione delle frontiere fra finzione e realtà, e la successiva articolazione e disarticolazione di una leggenda.

Mescolando ricostruzioni drammaturgiche, animazioni, numerosi frammenti delle opere del cineasta e testimonianze di esperti, il film ruota intorno alla figura fantasmatica del fratello gemello di Chomón: un gioco di specchi finalizzato a colmare un oblio che, nello stesso tempo, pone un interessante enigma cinefilo per la cui risoluzione risulta chiave la figura del ventriloquo Francisco Sanz Baldoví. Pur non riuscendo ad armonizzare tutti i toni, Alós ci offre una stimolante lettura di Chomón come tormentato artefice della caduta del suo stesso mito ed emblema del passaggio da una poetica artigianale all'industria dell'incantamento. Jordi Costa, *La mitad oscura*, "El País", 26 maggio 2016

In 1995, Peter Jackson and Costa Botes released a meticulous (and false) documentary, *Forgotten Silver*, celebrating



El hombre que quiso ser Segundo

the pioneering achievements of a mysterious New Zealand filmmaker, Colin McKenzie. According to the evidence presented, he was the inventor of the tracking shot, close-up and other innovations. It was, of course, an elaborate prank – McKenzie never existed; film jokes aside, however, the movie demonstrated it was possible – perhaps even necessary – to explore the shadowy areas of consolidated film history in order to provide alternative interpretations of a series of dogmas (of faith) passed down over the years. Film histories attribute the first tracking shot to Aragonese cinematographer Segundo de Chomón while he was working on the set of Giovanni Pastrone's Cabiria (1914). In 1909, Chomón adapted H.G. Wells's The Invisible Man in the short film Le Voleur invisible (1909), and he too would be condemned to invisibility, unjustly limited to his nickname as the 'Spanish Méliès'. A circumstance that this eccentric film by Ramón Alós disputes by blurring the distinction between fiction and reality, and the subsequent creation and destruction of a legend. Mixing dramatic reconstructions, animation, pieces of the filmmaker's work

and expert testimony, the film revolves around the ghostly figure of Chomón's twin brother: a game of mirrors intended to make up for what memory has lost and at the same time present an interesting mystery, in which the ventriloquist Francisco Sanz Baldoví plays an important part. Even though the film is not always harmonious, Alós offers us a stimulating interpretation of Chomón as the tormented architect of his legend's demise and emblem of the transition from artisanal poetics to the industry of enchantment.

Jordi Costa, La mitad oscura, "El País", May 26, 2016

THE FAMILY WHISTLE

Italia-USA, 2016 Regia: Michele Russo

■ T. it.: *Il fischio di famiglia*. Scen.: Michele Salfi Russo. F.: Ugo Lo Pinto. M.: Michele Russo Ugo Lo Pinto. Scgf.: Gaetano Russo. Prod: Ulisse Associazione Culturale ■ DCP. D.: 65'. Col e Bn. Versione italiana e inglese / Italian and English version ■ Da: Ulisse Cultural Association

Ero un ragazzino quando per la prima volta sentii mio padre dire che eravamo imparentati con Francis Ford Coppola e per anni cercai di contattare questi cugini americani originari di Bernalda, la nostra piccola cittadina lucana. Finalmente nel 1988 incontrai una persona che aveva conosciuto Francis a New York e mi diede il suo indirizzo. Scrissi a Francis chiedendogli di incontrarlo e dopo qualche mese rispose dicendo che stava venendo a Roma, a Cinecittà. Ci siamo incontrati e siamo diventati amici. Questo incontro accese in me il desiderio di sapere di più della famiglia Coppola e comprendere l'origine della loro creatività e del loro successo.

Ho iniziato una lunga ricerca e sono riuscito a comporre un albero genealogico a partire dal primo Coppola arrivato a Bernalda nel Settecento. Lungo questa strada ho scoperto personaggi incredibili ed episodi altrettanto incredibili, come in una fiaba. Ho consegnato l'albero genealogico ai Coppola così che potessero conoscere le loro radici e l'origine delle storie raccontate da Agostino Coppola, il patriarca, emigrato in America nel 1904.

Nel 2005 ero in compagnia di Francis e di sua nipote Gia a Bernalda e bevendo vino davanti al camino abbiamo iniziato a raccontarci storie di famiglia. Ho detto a Francis che le storie dei Coppola erano talmente straordinarie da sembrare la trama di un film e fu così che Francis mi disse che, se avessi voluto, avrei potuto farlo io. Così ho iniziato a scrivere una storia per il docufilm che cercasse di ricostruire le origini di questa famiglia. Impresa difficile, dovevo fare ricerche d'archivio, trovare vecchi documenti e soprattutto viaggiare fra Europa e America per intervistare i componenti della famiglia. Ho anche ricreato alcuni episodi di Agostino bambino. Dopo qualche anno ho mostrato il film a Francis e alla famiglia e i loro commenti mi hanno reso felice. Il "Well done!" di Francis mi ripaga di ogni mia fatica compiuta per amore della storia, della famiglia e della mia Bernalda.

Michele Russo



The Family Whistle

I was a child when I heard from my father that we were related to Francis Ford Coppola, and for years I tried to get in touch with these American cousins who had originated from Bernalda, our small town in Southern Italy. Finally in 1988, I met a person who had known Francis Coppola in New York and gave me his address. I wrote to Francis asking if I could meet him, and after a few months he answered, saying that he was coming to Rome, and could meet me at Cinecittà Studios. We met and became friends. This encounter sparked my desire to find out more about the roots of the Coppola family, and to understand the source of their creativity and success.

I began a long period of research. As a result of this process, I made a family tree, beginning with the first Coppola that arrived in Bernalda in the late 1700s. Along the way I discovered legendary characters and events that were revealed to me unexpectedly, as in a fairy tale. I gave the family tree to the Coppola family so that they could know their origins and the source of the stories handed down by Agostino Coppola, the family patriarch, who emigrated to the U.S. in 1904.

In 2005, I was in the company of Francis and his granddaughter Gia in Bernalda. Drinking wine by the fireplace, we began telling stories about the family. I said to Francis that the history of the Coppola family was really interesting, and in some ways resembled a fairy tale and I thought that he could make a film... then Francis told me that if I wished, I could make a documentary. So I began to write a story for the documentary that attempted to reconstruct

the history of this fascinating family. The path was difficult – I had to search for archival footage, locate old documents, and especially, travel to different parts of Europe and the U.S. to interview the family members. I also re-created and filmed some scenes that might have taken place when Agostino was a boy in the 1800s. After some years of work I showed my film to Francis and the family, and they told me, “Well done!” which made me very happy, as I made this film solely out of a love for history, family and my home town of Bernalda.

Michele Russo

LETTERS FROM BAGHDAD

USA-Francia-GB, 2016

Regia: Sabine Krayenbühl, Zeva Oelbaum

■ F.: Gary Clark, Petr Hlinomaz. M.: Sabine Krayenbühl. Mus.: Paul Cantelon. Int.: Tilda Swinton (voce di Gertrude Bell). Prod.: Between the Rivers Productions, Letters from Baghdad Ltd. ■ DCP. D.: 95'. Bn. e Col. Versione inglese / English version ■ Da: Andromeda Film AG

Baghdad, 1917. L'aria si riempie del suono delle cornamuse mentre l'esercito britannico entra vittorioso in città durante la Prima guerra mondiale. L'Alto Commissario, violando gli ordini, insiste da subito affinché una donna sia consentito di accedere in città mentre ancora infuria la battaglia: ha bisogno della sua competenza. *Letters From Baghdad* è la storia di una donna sui generis. Gertrude Bell, avventuriera, archeologa e spia al servizio di Sua Maestà; parlava l'arabo correntemente ed era la massima esperta britannica di cose arabe. È risaputo che trasmise appunti e mappe che T.E. Lawrence usò nella Rivolta araba. In aperta violazione del protocollo, Bell assunse dunque il ruolo di funzionaria politica a Baghdad e contribuì a creare il moderno stato iracheno nel punto di incontro tra due mondi in collisione.

Letters From Baghdad è un viaggio sorprendente nel Medio Oriente di un secolo fa attraverso gli occhi di Gertrude Bell (cui dà voce il premio Oscar Tilda Swinton). Nel magnifico montaggio, immagini inedite di Baghdad, Damasco, Il Cairo, Istanbul e Teheran si alternano alle rare foto panoramiche di Bell rivelando un vivace mosaico di culture. Le fotografie di Palmira e di altri siti antichi evocano il ricordo struggente di un mondo perduto. Le parole di Bell e dei suoi contemporanei sono tratte da lettere private, diari e rapporti segreti. Lo spettatore si immerge nella vita di Bell, nella sua sfida alle convenzioni dell'Inghilterra edoardiana, nelle sue tragiche relazioni amorose, nei suoi rapporti con le élite maschili del potere coloniale.

L'eco delle decisioni prese da Bell e dai suoi colleghi continua ancor oggi a risuonare sulle prime pagine dei giornali. Il museo d'archeologia iracheno, da lei fondato, è un monumento alla passione di Gertrude Bell per la regione e per il suo popolo. Benché per lo più dimenticata altrove, in Iraq Bell è ancora oggi ricordata con enorme rispetto e affetto.

Sabine Krayenbühl e Zeva Oelbaum

Baghdad, 1917. The sound of bagpipes fills the air as the British army marches victorious into Baghdad during WWI. Already, the High Commissioner is insisting, against orders, that one woman be allowed to enter the city, even though the war is still raging. He needs her expertise. Letters From Baghdad is the story of a true original. Gertrude Bell – adventurer, archaeologist, and British spy – has already made a name for herself as an Arabian expert. Fluent in Arabic, she knows more about the Arabs and Arabia than any other English man or woman. It is well-known that she has shared her maps and notes with T.E. Lawrence, who used them in the Arab Revolt which made him famous. In a dramatic break with protocol, Bell assumes her new role as political officer in Baghdad. At the center of two colliding worlds, she helps create the modern state of Iraq.



Letters from Baghdad

Using Bell's own words (voiced by Academy award winning actor Tilda Swinton) Letters From Baghdad is a journey through the stunning, vanished Middle East of a century ago. Superbly edited, never-screened-before footage of Baghdad, Damascus, Cairo, Istanbul, and Teheran, coupled with Bell's rare panorama photographs, reveal a vibrant tapestry of diverse cultures. Her photographs of Palmyra and

other ancient sites poignantly remind us of a world now lost. Bell's words, and those of her contemporaries, are excerpted from intimate letters, diaries and secret intelligence memos. The viewer is immersed into Bell's life – her break with the conventions of Edwardian England, her tragic love affairs and her challenges, as a woman, in the inner circle of male colonial power.

The decisions that Bell and her colleagues made continue to echo across our front pages. The Iraq museum, which she founded, is a monument to her passion for the region and its peoples. Although forgotten in most of the world, Bell is remembered, to this day, with enormous respect and affection in Iraq.

Sabine Krayenbühl and Zeva Oelbaum

PETER VON BAGH

Finlandia, 2016 Regia: Tapio Piirainen

■ F.: Arto Kaivanto ■ DCP D.: 70'. Col.
Versione finlandese con sottotitoli inglesi
/ Finnish version with English subtitles ■
Da: Yle Tv

Il documentario di Tapio Piirainen su Peter von Bagh è tra i più esaurienti del suo genere. L'abbondante materiale composto da interviste e da preziose risorse d'archivio ci permette di iniziare il viaggio nel cortile della prima casa di Peter – l'Ospedale psichiatrico di Lapinlahti, dove lavorava suo padre – per proseguire con la scoperta del cinema durante l'infanzia a Oulu, la lettera d'ammirazione scritta a James Mason, gli anni vivaci dell'università a Helsinki; vediamo la realizzazione del lungometraggio *The Count* e il fiorire delle tante carriere di Peter che lo videro autore, regista di documentari, ideatore di programmi radiofonici, direttore della rivista "Filmihullu" e direttore artistico del Midnight Sun Film Festival. Il viaggio è scandito da riflessioni filosofiche immerse nella serenità della natura nella casa estiva di Sotkamo e dal pulsare frenetico e luminoso della magia del cinema ai festival internazionali a Bologna e in Sud America.

Il ritratto intimo, insieme serio e umoristico, lascia che la macchina da presa esamini attentamente gli scaffali pieni di libri che si estendono in tutte le direzioni nel leggendario covo di Iso Roobertinkatu e il caotico ripostiglio sottostante, al centro del quale campeggia – mai aperto – un pacco spedito a Chris Marker da Andrej Tarkovskij e finito seguendo una logica tutta sua a Punavuori in Finlandia.

La vita del grande cinefilo era ricca di simili casi in cui vita e cinema procedevano tenendosi per mano, entusiasticamente impegnati in un fitto dialogo.

Lauri Timonen

Tapio Piirainen's newly released documentary about Peter von Bagh may be the most comprehensive one about its



Peter von Bagh

subject so far. Abundant interview material and treasures from the archives guide us in retracing the journey from the yard of Peter's first home – the Lapinlahti Mental Hospital, because of his father's occupation – to the film screenings in the Oulu of his childhood, from the fan letter addressed to James Mason to the racy and eventful university years in Helsinki; to the shooting and the reception of his feature film The Count, plus his numerous careers as an author, a documentary director, a creator of radio programmes, the editor-in-chief of "Filmihullu" magazine, and the Artistic Director of the Midnight Sun Film Festival.

Philosophical deliberations in the serene beauty of nature around his summer home in Sotkamo are juxtaposed to the hectic, irresistibly glowing throb of the magic of the seventh art at international film festivals in Bologna and South America.

The humorous, intimate, even serious portrait lets the camera closely examine the bookshelves spreading in all directions in the legendary Iso Roobertinkatu den, and the chaotic storage room below it, in the middle of which stands – still unopened – a parcel once sent to Chris

Marker by Andrej Tarkovskij, that ended up according to its own highway of logic, in Punavuori in Finland.

The life of the great cinephile was filled with similar correlations where life and cinema journeyed hand in hand, eagerly engaged in a dialogue with each other.

Lauri Timonen

VOYAGE À TRAVERS LE CINÉMA FRANÇAIS

Francia, 2016 Regia: Bertrand Tavernier

■ Scen.: Bertrand Tavernier, Jean Olle-Laprun, Stéphane Lerouge. M.: Guy Lecorne. Mus.: Bruno Coulais. Commento: André Marcon. Prod.: Frédéric Bourboulon per Little Bear, Gaumont, Pathé Production
■ DCP. D.: 195'. Bn e Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Gaumont

Cittadino e spia, esploratore e pittore, cronista e avventuriero, un lavoro descritto assai bene da tanti autori, da Casanova a Gilles Perrault, è in effetti una bella definizione del mestiere di regista, e vorremmo applicarla a Re-

noir, Becker, al Vigo di *L'Atalante*, Duvivier, così come a Truffaut e Demy. A Max Ophuls e Bresson. E a registi meno noti come Grangier, Gréville e Sacha che, con una scena o un film, illuminano un'emozione, svelano verità sorprendenti. Vorrei che il mio film fosse un gesto di gratitudine nei confronti di tutti quei registi, scrittori, attori e musicisti che hanno costellato la mia vita. I ricordi riscaldano: questo film è un po' di carbone per le notti d'inverno.

Bertrand Tavernier

A Cannes un film dominava tutti gli altri: l'eccezionale documentario diretto da Bertrand Tavernier. Un regista francese di gran classe fin dagli anni Settanta, che conosce la storia del cinema come pochi altri, e ha dato vita a un'indagine profonda, penetrante, estremamente divertente e personale. Senza dubbio uno dei più bei documentari sulla storia del cinema.

Todd McCarthy, "Hollywood Reporter", 23 maggio 2016

"È un film impossibile, proprio per questo voglio farlo", si vantava Jean-Pierre Melville. Il suo allievo, ed ex assistente, Bertrand Tavernier ha intrapreso una *recherche du cinéma perdu* che costituisce una sfida impossibile, sia contro il tempo che contro gli intricatissimi meandri del passato. Intessendo auto-ironiche evocazioni autobiografiche e favolose scoperte, stile *coup de torchon*, sui cineasti che ha amato fin da ragazzo, e che in seguito ha intervistato, frequentato, sostenuto, analizzato, l'irresistibile affabulatore dal caloroso accento lioneso ci trascina, impavido come Capitano Conan, attraverso vallate, colline e vette del cinema francese. Tramite rari documenti d'epoca, una marea di estratti filmici straordinari, nonché il supporto prezioso dell'Institut Lumière e di Thierry Frémaux. Senza mai scordare, nel suo libero girovagare, i mutevoli, contraddittori contesti socio-politici, dal Fronte Popolare a Pétain, De Gaulle,

Pompidou. In orizzonti così vasti non c'era capitato di addentrarci dai tempi, ormai lontani, degli avventurosi viaggi televisivi a puntate di Mario Soldati, uno scrittore, regista e polemista altrettanto onnivoro e onnisciente.

Questo assaggio da una serie in nove puntate di cinquanta minuti, accolto trionfalmente a Cannes e servito fumante in tavola al Cinema Ritrovato – da ottobre, grazie a Pathé Gaumont, in molte sale francesi, e prima o poi, auguriamoci, anche in quelle italiane –, fa da succulento antipasto del banchetto regale. *Que la fête commence.*

Lorenzo Codelli

This work as a citizen and spy, as an explorer and as a painter, as a columnist and as an adventurer that has been described so well by many authors, from Casanova to Gilles Perrault, it is a beautiful definition of a filmmaker that we want to apply to Renoir, Becker, to the Vigo of L'Atalante, to Duvivier, as well as Truffaut or Demy. To Max Ophuls and also Bresson. And to less known directors, Grangier, Gréville or Sacha, whom, during a scene or a film, sparkle an emotion, find some surprising truths. I would like this film to be an act of gratitude to all the filmmakers, writers, actors and musicians that have appeared suddenly in my life. Memory warms up: this film is a bit of coal for winter nights.

Bertrand Tavernier

One film in Cannes towered over all the rest: Bertrand Tavernier's exceptional three-hour documentary. A first-class French director since the 1970s, he knows film history like few others, and here has created a survey that is deep, insightful, extremely entertaining and personal. One of the very greatest documentaries about the history of cinema.

Todd McCarthy, "Hollywood Reporter", 23 May 2016

"It is an impossible film, and I want to make it precisely for that reason", boasted Jean-Pierre Melville. His student, and former assistant, Bertrand Taver-

nier has undertaken a la recherche du cinéma perdu which also constitutes an impossible challenge, both to time and to the intricate meanderings of the past. Tavernier interweaves autobiographical evocations tinged with self-irony and fabulous discoveries, in the manner of Coup de Torchon, about cineastes whom he has loved since childhood, and whom he later interviewed, frequented, supported and analysed. This irresistible storyteller with a warm Lyon accent draws us, fearlessly like Capitain Conan, through the valleys, hills and summits of French cinema, employing rare archival documents, an ocean of extraordinary film extracts and the precious support of Thierry Frémaux's Institut Lumière. Throughout his unrestrained wanderings, he never forgets the changing, contradictory socio-political contexts: from the Popular Front to Pétain, De Gaulle and Pompidou. Such vast horizons have not been explored since the now-distant days of the episodic television adventures of Mario Soldati, a writer, director and polemicist just as omnivorous and omniscient as Tavernier.

The series, comprised of nine fifty-minute episodes, will screen in many French cinemas from October, thanks to Pathé Gaumont – and hopefully in Italian cinemas after that. Until then, this brief taster, which was triumphantly received at Cannes, is now served, still warm, at Cinema Ritrovato as a succulent appetizer to the royal banquet to come. Que la fête commence.

Lorenzo Codelli

L'ora a cavallo. Sul set con Blasetti e con la figlia Mara

The 'In Between Hour': On the Set with Blasetti and His Daughter Mara

L'archivio di Alessandro Blasetti è una scoperta continua. La conclusione dei lavori di catalogazione delle oltre novemila fotografie del fondo ha riportato alla luce centinaia di scatti che documentano la lavorazione dei suoi film dal 1929 al 1966.

Grazie agli affettuosi ricordi della figlia Mara, che fin da bambina frequentò i set del padre e che più tardi diventò segretaria di edizione e poi aiuto regista in ben otto dei suoi film, è stato possibile riassaporare l'atmosfera di un modo di fare cinema perduto. Compare, attori, scenografi, costumisti, truccatori, direttori della fotografia, aiuto registi, sceneggiatori, produttori, immortalati dall'occhio della macchina fotografica, tornano a vivere attraverso le parole di Mara.

I set di Blasetti sono uno straordinario laboratorio di sperimentazione di tecniche di ripresa applicate ai generi cinematografici: dalla creazione di un effetto zoom – che le cineprese del tempo ancora non consentivano – utilizzato nel teatro interamente ricostruito per il *Nerone* (1930) interpretato da Petrolini, alla costruzione del carrello Mancini, il primo su ruote pneumatiche, presumibilmente comparso durante la lavorazione di *1860* (1933). Per Blasetti ogni nuovo film rappresentava una sfida per trovare il miglior modo di rendere visivamente il racconto, superando i limiti della tecnologia del tempo.

In *Il cinema che ho vissuto*, 'Il matto con gli stivali', così soprannominato con affetto dal graffiante Steno sulle pagine del "Marc'Aurelio", racconta in prima persona alcuni di questi episodi, tra cui

l'invenzione dell'ora a cavallo: "Ero a Napoli verso la fine del 1932 per *La tavola dei poveri*. Già da tempo girare di notte, in piena notte e con la sola luce artificiale, con eccessi di illuminazione e di buio, mi dava oltre al fastidio della falsità e dei bruschi contrasti di colore anche quello della soluzione più facile, del contentarsi più grossolano. Chiesi a Montuori di girare appena calato il sole, profittando del quarto d'ora della superstite e ancora avvertibile, luminosità diffusa. E fu proprio lui che, in proiezione, battezzò questo nuovo modo di riprendere le scene esterne di notte. Era nato il sistema dell'ora a cavallo, a cavallo tra il giorno e la notte. Un sistema costoso, rischioso: in un quarto d'ora recuperare, e quindi aver già impostato, preparato e provato, il lavoro di una giornata. Per arrivare in tempo, le ore che precedono bisogna davvero averle fatte tutte al galoppo".

Michela Zegna

Alessandro Blasetti's archive is a source of unending discovery. Cataloguing its over ninety thousand pictures we came across hundreds of photos documenting his film production from 1929 to 1966.

As a child, his daughter Mara hung out on the sets of his movies and later became his script supervisor and assistant director on eight of his films. Her loving memories has helped re-create the atmosphere of how films were made once upon a time. Extras, actors, production designers, costume designers, make-up artists, directors of photography, assistant directors, screenwriters and producers, immortalized by the camera lens, come back to life through Mara's words.

Blasetti's sets were the scene of extraordinary experimentation of filming techniques applied to different film genres: from the creation of a zoom effect – which the motion picture camera could not do yet – in the theater reconstructed in its en-

tirety for Nerone (1930) with Petrolini, to building the Mancini cart, the first one with pneumatic tires, presumably while working on 1860 (1933). Blasetti viewed each new film as a challenge for finding the best way to render a story visually, breaking the limits set by technology.

In Il cinema che ho vissuto, 'Il matto con gli stivali' ('crazy guy with boots'), as he was affectionately dubbed by Steno in the satirical magazine "Marc'Aurelio", gives a firsthand account of some of these episodes, including the invention of the 'ora a cavallo' or 'in between hour': "I was in Naples towards the end of 1932 for La tavola dei poveri. Shooting at night, in the middle of the night with only artificial light, too much illumination and darkness, had been bothering me for some time, partially because of its inauthenticity and the sharp color contrast and partially because it was the easy solution and mean settling for less. I asked Montuori to film as soon as the sun set to take advantage of the fifteen minutes of the surviving, still perceptible diffuse light. And he was the one who named this technique of filming exterior shots at night. Thus was born the 'in between hour' system between day and night. An expensive and risky system: in fifteen minutes you had to retrieve the work of one day, which had to have been already set, prepared and rehearsed. In order to make it on time, you really had to speed through the hours preceding it".

Michela Zegna

L'ORA A CAVALLO

■ Sog.: Michela Zegna. Op.: Manuel Cumani, Pianosequenza. M.: Davide Ricchiuti. Ricerche fotografiche: Alfredo Baldi. Archivio e digitalizzazione: Archivio fotografico Cineteca di Bologna. Post-produzione: L'Immagine Ritrovata. Prod.: Cineteca di Bologna. D.: 15' ■ DCP. Versione italiana / Italian version

IL CINEMA RITROVATO KIDS & YOUNG

Proposte per bambini dai 2 anni agli 11 anni
e per ragazzi dai 12 anni

*Events for children aged 2 to 11 years
and for teens aged 12 years and up*

Programma a cura di / Programme curated by **Elisa Giovannelli**



Torna anche quest'anno la sezione del festival dedicata ai giovanissimi cinefili, che per la prima volta si apre anche ai bambini a partire dai due anni di età. Schermi e Lavagne, Dipartimento Educativo della Cineteca, organizza lungo tutto l'arco dell'anno iniziative di didattica del cinema dedicate alle scuole di ogni ordine e grado e alle famiglie. Queste attività proseguono durante il Cinema Ritrovato, occasione centrale di promozione del patrimonio cinematografico.

La sezione Kids del festival presenterà ogni giorno corti e lungometraggi di ieri e di oggi, organizzati in piccole rassegne tematiche e abbinati a laboratori che permetteranno di scoprire i dietro le quinte delle immagini in movimento. Nella programmazione uno spazio rilevante sarà rivolto ai fratelli Lumière, protagonisti della mostra *Lumière! L'invenzione del cinematografo*: saranno proiettati numerosi cortometraggi e i bambini potranno, con la tecnica del *green screen*, ritrovarsi come per magia a far parte di una delle loro vedute.

Nell'era dell'affermazione delle tecnologie digitali, ci preme ricordare anche alle nuove generazioni che il cinema è nato su pellicola: per questo permetteremo ai bambini di maneggiarla e mostreremo loro una cabina di proiezione. Nel corso di un laboratorio, a cura di Vincenzo Gioanola, i piccoli partecipanti potranno realizzare un brevissimo film disegnando e colorando direttamente sulla pellicola.

Segnaliamo inoltre la collaborazione con l'Orchestra Mozart, grazie alla quale potremo offrire un'esperienza preziosa ai bambini: dopo aver visto alcuni film nei quali il ruolo della musica è centrale, si terrà un laboratorio nel quale alcuni musicisti introdurranno i diversi strumenti musicali utilizzati nelle colonne sonore e giocheranno insieme ai partecipanti per esplorare con loro il rapporto strettissimo tra musica e immagini in movimento.

Un gruppo di studenti di diverse scuole secondarie di secondo grado parteciperanno al Festival in veste di 'ambasciatori' della storia del cinema: vedranno i film in programma, intervisteranno i protagonisti e il pubblico, realizzeranno clip di presentazione delle principali rassegne. Inoltre, accoglieranno i ragazzi e gli insegnanti provenienti da Francia, Belgio, Olanda e Germania che, nell'ambito del progetto ABCinema Plus, co-finanziato da Creative Europe – sottoprogramma Media, verranno a Bologna, e li accompagneranno alla scoperta del festival. Il gruppo promuoverà le proiezioni e gli eventi speciali in programma tra i loro coetanei ma non solo attraverso il web e i canali social.

Infine, i giovani appassionati di critica cinematografica tra i 16 e i 20 anni avranno anche quest'anno la possibilità di partecipare a Parole e voci dal Festival: sotto la supervisione di Roy Menarini e con il coordinamento di Luisa Ceretto, potranno assistere ai lavori di redazione del blog Cinefilia Ritrovata, realizzare interviste e recensire i film in programma. I migliori contributi verranno pubblicati sul blog in una apposita sezione.

Elisa Giovannelli

The festival's section devoted to young film lovers makes its return this year and for the first time has been expanded to include children two years and up. Schermi e Lavagne, the Cineteca's Education Department, organizes film education projects year-round for schools and families. These activities continue during Il Cinema Ritrovato, a crucial event for the promotion of film heritage.

Every day of the festival the Kids section will present shorts and feature-length films from the past and present organized in thematic screenings with workshops revealing the secrets behind moving images. A significant part of the programming is dedicated to the Lumière brothers, stars of the exhibition Lumière! The Invention of Cinema: we will screen many of their short films, and kids will magically find themselves in one of their views using the green screen technique.

In the age of digital technology, we believe it is important that new generations know that cinema began with film: this is why we let children handle film and show them a projection booth. The workshop with Vincenzo Gioanola will give kids the chance to make a very short film by drawing and coloring directly on film.

Also of note is the participation of the Orchestra Mozart, giving us the opportunity to offer children a wonderful learning experience: a screening of several films with a focus on music will be followed by a workshop in which musicians will present the different instruments used in the soundtracks and will explore with kids through play the close relationship between music and moving images.

A group of students from different high schools will partake in the festival as film history 'ambassadors': they will watch the program of films, interview festival figures and audience members, and make presentation videos of the festival's main sections. They will also meet up with students and teachers from France, Belgium, the Netherlands and Germany coming to Bologna as part of the ABCinema Plus project, co-financed by Creative Europe – Media Sub-programme, and will accompany them on their discovery of the festival. The group will promote the festival's screenings and special events among their peers and beyond on the web and social media.

Again this year, young fans of film criticism between the ages of 16 and 20 can participate in Parole e voci dal Festival: under Roy Menarini's supervision and coordinated by Luisa Ceretto, they will help work on the blog Cinefilia Ritrovata, do interviews and review festival films. The best articles will be published in a special section of the blog.

Elisa Giovannelli

Animali *Animals*

Una galleria di simpatici personaggi alle prese con piccoli problemi quotidiani e stravaganti situazioni: alcuni protagonisti del mondo delle fiabe con qualche incursione nell'affascinante scenario della divulgazione scientifica. Dai tempi del muto ai giorni d'oggi, una sezione totalmente dedicata al regno animale, con diversi esemplari fuori dal comune.

A gallery of lovable characters struggling with everyday problems or extraordinary circumstances: protagonists of the world of fairy-tales with a few forays into the fascinating land of popular science. From the silent era to today, a section fully devoted to the animal kingdom with a collection of uncommon specimens.

L'AQUARIUM D'EAU DOUCE

(Acquario d'acqua dolce,
Francia/1914, 4')

MAMMIFÈRES AMÉRICAINS: PACA, COATI, TATOUS, MARAS

(Mammiferi americani,
Francia/1914, 5')

LA MANGOUSTE OU RAT DES PHARAONS

(Mangusta o Topo dei Faraoni,
Francia/1914) (4')

OISEAUX SAUVAGES DES MONTS D'ÉCOSSE

(Uccelli selvatici della Scozia,
Francia/1914) di Oliver G. Pike (7')

LE RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS

(Francia/1926)
di Ladislav Starewitch (10')

EL GALLITO PRESUMIDO

(Spagna/1949) di Josep Escobar (8')



El gallito presumido

DER HEUSCHRECK UND DIE AMEISE

(La cicala e la formica, GB/1953-1955)
di Lotte Reiniger (10')

STORIE DEL MINIMONDO - IL RAGNO ADRIANO

(Italia/2011) di Bruno Bozzetto (6')

LA LEPRE E LA TARTARUGA

(Italia/2016) della classe III,
Scuola Primaria di Giovo (4')

L'animazione polacca *Polish Animation*

I film d'animazione in stop motion per ragazzi presentati dalla Filmoteka Narodowa risalgono al pionieristico periodo tra gli anni Quaranta e Sessanta che coincide con la fase di massima creatività dello studio. Il passare del tempo e il deterioramento delle copie hanno gradualmente escluso questi film dalla distribuzione, spingendoli ai margini dell'attenzione del pubblico. Grazie al rinnovato interesse per l'animazione in stop motion, questi film

sono oggi pronti per essere riscoperti. Sottoposta a un procedimento di digitalizzazione in alta qualità, la produzione dello studio Se-Ma-For sarà ora messa a disposizione delle nuove generazioni. I film sono stati restaurati nel 2015 nell'ambito del progetto della Filmoteka Narodowa dedicato alla "Digitalizzazione della collezione dei maestri dello studio Se-Ma-For".

Elżbieta Wysocka

The puppet animation for children presented by National Film Archive comes from the pioneering period between 1940s and 1960s when the studio was at its creative peak. The passage of time and deteriorating quality of prints has gradually excluded these films from wider distribution. This has pushed these films to the edge of public consciousness, but building on a popular interest in traditional stop-motion animation these films are ready to be rediscovered by new audiences. Thanks our high quality digitization the work of Se-Ma-For films will now be available for a new generation of children. The films were restored in 2015 within Filmoteka Narodowa's project "Digitalization of masterly collection of Se-Ma-For Studios".

Elżbieta Wysocka



Koziołki na wieży

PRZYGODY RYCERZA SZAŁAWIŁY

(*Adventures of Knight Szaławiła*,
Polonia/1956) di Edward Sturlis (14')

DWA MICHAŁY

(*The Two Michaels*, Polonia/1958)
di Janina Hartwig (12')

BAŚŃ O KORSARZU PALEMONIE

(*A Tale of Pirate Palemon*,
Polonia/1959) di Jerzy Kotowski (12')

UWAGA DIABEŁ

(*Look Out - the Devil*, Polonia/1959)
di Zenon Wasilewski (10')

O JANKU, CO PSOM SZYŁ BUTY

(*About Janek Who Made Shoes for
Dogs*, Polonia/1961)
di Lidia Hornicka (12')

KOZIOŁKI NA WIEŻY

(*Tower Billy Goats*, Polonia/1964)
di Janina Hartwig (11')

Figure in movimento *Figures in Motion*

Che cosa succede quando linee, figure ed oggetti iniziano a muoversi da soli? Succede che ci appare un mondo all'incontrario capace di lasciarci a bocca aperta e stupirci con la sua magia e i suoi imprevedibili scenari. Forme in libertà per reinventare la realtà attraverso l'uso della fantasia e dell'immaginazione.

What happens when lines, figures and objects start moving on their own? It looks like an upside down world that amazes us with its magic and unpredictable scenarios. Shapes set free reinventing reality with the use of fantasy and imagination.

INSPIRACE

(Cecoslovacchia/1948)
di Karel Zeman (11')

BALLET BURLÓN

(Spagna/1959) di Fermí Marimón (6')

LA LINEA

(Italia/1969) di Osvaldo Cavandoli.
Episodi 1 (3'), 2 (3')

LE AVVENTURE DI UN UOVO

(Italia/1970) di Giuseppe Borghini (11')

LOS GARRIRIS BLANCO Y NEGRO. EL CÓMIC

(Spagna/1999) di Javier Mariscal (4')

Esplorando il mondo *Exploring the World*

Una sezione tutta dedicata all'esplorazione di terre lontane. Il cinema documentario dei fratelli Lumière, con le sue straordinarie vedute e le riprese che hanno affascinato i primi spettatori della storia del cinema; gli esotici viaggi del Dr. Dolittle, raccontati attraverso le meravigliose silhouette della regista Lotte Reiniger; il lungometraggio fantascientifico del regista cecoslovacco Zeman, ispirato al romanzo di Verne *Di fronte alla bandiera*.

A section devoted to exploring distant lands. The Lumière brothers' documentary films with their extraordinary views and footage that enthralled the very first viewers in film history; Dr. Dolittle's exotic trips, told through wonderful silhouette animation by director Lotte Reiniger; Czechoslovakian director Zeman's sci-fi feature-length film based on Verne's novel Facing the Flag.

BROADWAY

(Francia/1896)
di Alexandre Promio (1')

LE CANEBIÈRE

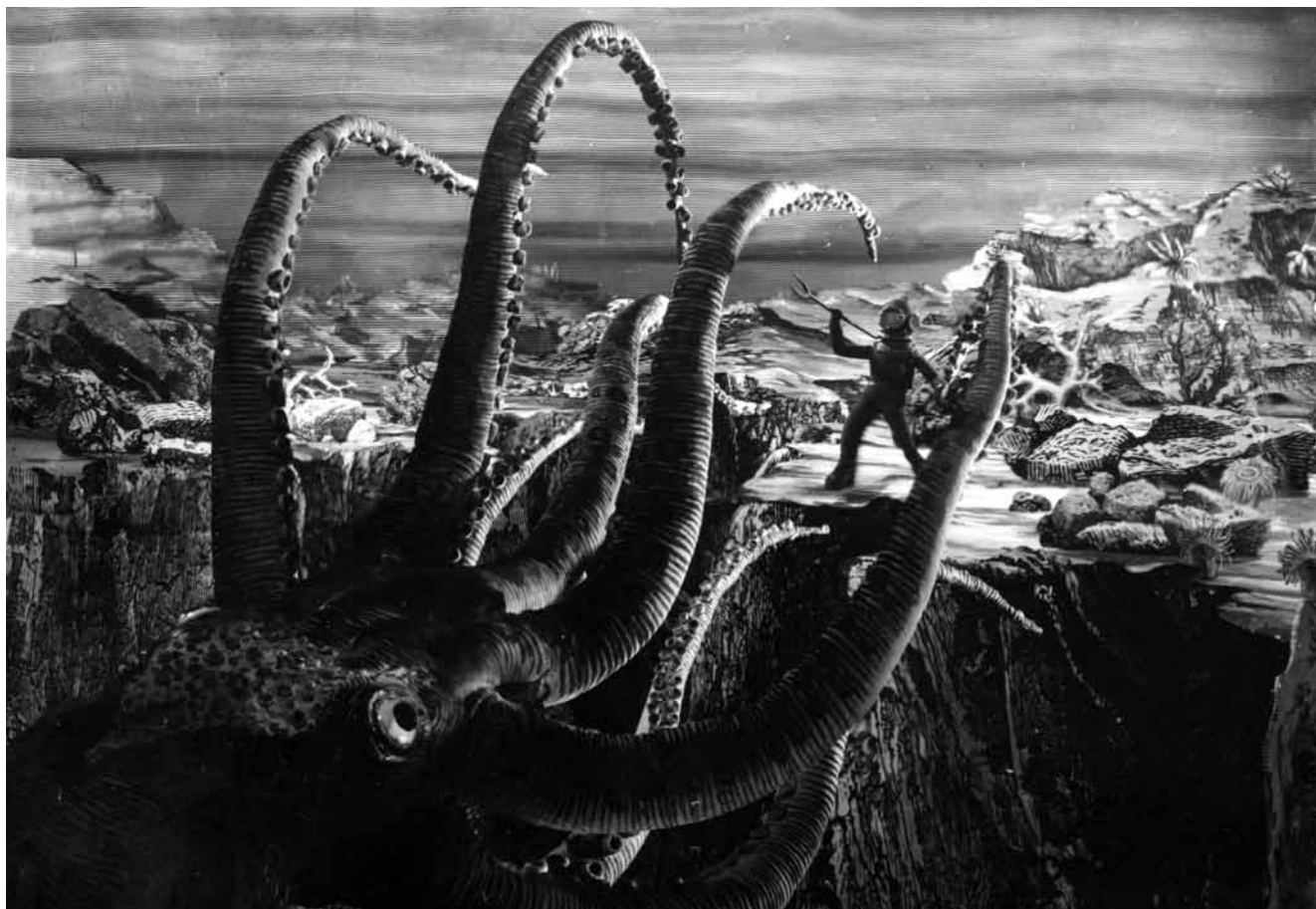
(Francia/1896) di Louis Lumière (1')

DANSE AU BIVOUAC

(Francia/1896) di Alexandre Promio (1')

RENTRÉE À L'ÉTABLE

(Francia/1896)
di Alexandre Promio (1')



Vynález zkázy

RUE TVERSKAĀ

(Francia/1896) di Charles Moisson (1')

CARAVANE DE CHAMEAUX

(Francia/1897)
di Alexandre Promio (1')

PANORAMA DE LA CORNE D'OR

(Francia/1897)
di Alexandre Promio (1')

PORTE DE JAFFA: CÔTÉ EST

(Francia/1897)
di Alexandre Promio (1')

LES PYRAMIDES (VUE GÉNÉRALE)

(Francia/1897)
di Alexandre Promio (1')

LA PLAGE ET LA MER

(Francia/1900) di Félix Mesguich (1')

FORT DE FRANCE - MARCHÉ

(Francia/1902)
di Alexandre Promio (1')

LE BEY DE TUNIS ET LES PERSONNAGES DE SA SUITE DESCENDANT L'ESCALIER DU BARDO

(Francia/1903)
di Alexandre Promio (1')

DOKTOR DOLITTLE UND SEINE TIERE: TEIL 1 - DIE REISE NACH AFRIKA

(*The Adventures of Dr. Dolittle: The Trip to Africa*, Germania/1928)
di Lotte Reiniger (11')

DOKTOR DOLITTLE UND SEINE TIERE: TEIL 3 - DIE AFFENKRANKHEIT - IN DER HÖHLE DES LÖWEN

(*The Adventures of Dr. Dolittle: The Lion's Den*, Germania/1928)
di Lotte Reiniger (10')

VYNÁLEZ ZKÁZY

(*La diabolica invenzione*, Cecoslovacchia/1958)
di Karel Zeman (83')

OLTRE IL CESPUGLIO

(Italia/2016) della classe IV B,
Istituto Maestre Pie (4')

VIAGGI NEL TEMPO

(Italia/2016) della classe IV A,
Scuola Primaria Bruno Ciari (2')

Mondi fantastici Fantastic Worlds

Streghe, animali parlanti, ambienti futuristici abitati da creature tondeggianti e un pagliaccio che parte alla conquista dello spazio. La rappresentazione dell'universo fantastico nelle sue tante declinazioni. L'animazione dei grandi maestri e due Caroselli, fra i più divertenti, per ricordare uno dei programmi più amati della televisione italiana.

Witches, talking animals, futuristic worlds inhabited by round creatures and a clown who sets off to conquer space. Depictions of the fantastic universe in its many forms. Animation by great artists and two of the funniest episodes of Carosello to commemorate one of the most beloved Italian television programs.

LE THÉÂTRE ÉLECTRIQUE DE BOB

(Francia/1909)
di Segundo de Chomón (5')

LE LION ET LE MOUCHERON

(Francia/1932)
di Ladislav Starewitch (8')

THE THREE WISHES

(GB/1954) di Lotte Reiniger (10')

THE FROG PRINCE

(GB/1954) di Lotte Reiniger (10')

THE MAGIC HORSE

(GB/1954) di Lotte Reiniger (10')

CAROSELLO - PAPALLA Episodio: Il mondo è rotondo

(Italia/1966) di Studio Testa (2')

CAROSELLO - SCARAMACAI Episodio: La conquista dello spazio

(Italia/1966) di Mario Fattori (2')



The Boy in the Bubble

IL DIAVOLETTO NELL'ATELIER

(Italia/2016) della classe I A,
Istituto Comprensivo di Monte San
Pietro (3')

LA CLASSE

(Italia/2016) della classe I A,
Istituto Comprensivo di Monte San
Pietro (5')

La casa Home

Alcuni simpatici cortometraggi che raccontano modi alternativi di vivere la casa. Rifugio, gabbia da cui scappare, luogo in cui trovare il proprio equilibrio, o semplicemente uno spazio ancora tutto da costruire e reinventare.

A few short films that portray the different ways to experience the home. A shelter, a cage to escape from, a place for finding personal harmony, or a space still to be built and reinvented.

THE ELECTRIC HOUSE

(La casa elettrica, USA/1922)
di Buster Keaton, Eddie Cline (22')

LA VOIX DU ROSSIGNOL

(Francia/1923)
di Ladislav Starewitch (12')

AU BOUT DU MONDE

(Francia/1999)
di Konstantin Branzit (8')

STORIE DEL MINIMONDO - LA CHIOCCIOLA CECILIA

(Italia/2011) di Bruno Bozzetto (6')

THE BOY IN THE BUBBLE

(Irlanda/2012) di Kealan O'Rourke (8')

Omaggio al cinematografo *Tribute to the Cinematograph*

Un omaggio alla Settima Arte attraverso le sue molteplici rappresentazioni. La spensieratezza dei protagonisti dei primi film Lumière e la vivace curiosità dei bambini di oggi, alle prese con la scoperta del linguaggio cinematografico. Per grandi e piccoli il capolavoro di Buster Keaton, restaurato nel 2015 da Cineteca di Bologna e Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Image Ritrovata.



One Week

A tribute to the seventh art through multiple expressions. The spontaneity of the protagonists of the Lumière brothers' first films and the lively curiosity of kids today discovering the language of film. For young and old alike Buster Keaton's masterpiece, restored in 2015 by Cineteca di Bologna and the Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata.

PREMIERS PAS DE BÉBÉ

(Francia/1897, 1')

BAIGNADE EN MER

(Francia/1895) di Louis Lumière (1')

PÊCHE AUX POISSONS ROUGES

(Francia/1895) di Louis Lumière (1')

ENFANTS JOUANT AUX BILLES

(Francia/1896, 1')

ENFANT PÊCHANT DES CREVETTES

(Francia/1896)
di Alexandre Promio (1')

ENTRÉE DU CINÉMATOGAPHE

(Francia/1896) di Charles Moisson (1')

DÉFILÉ DE VOITURES DE BÉBÉS À LA POUPONNIÈRE DE PARIS

(Francia/1897, 1')

LE GOÛTER DES BÉBÉS

(Francia/1897) di Louis Lumière (1')

PETIT FRÈRE ET PETITE SŒUR

(Francia/1897) di Louis Lumière (1')

LA PETITE FILLE ET SON CHAT

(Francia/1900, 1')

ONE WEEK

(Una settimana, USA/1920)
di Buster Keaton, Eddie Cline (25')

WELCOME TO THE CINEMATOGAPHE: EARLY FILMS AT CAMBRIDGE MIDSUMMER FAIR

(GB/2016) di Cambridgeshire Film Consortium, Heritage Lottery Funded (10', estratto)

GOLD RUSH, IL REMAKE

(Italia/2016) della classe III L,
Liceo Scientifico A. Roiti di Ferrara (3')



Il flauto magico

Cinema in musica *Music Cinema*

In collaborazione con l'Orchestra Mozart e l'Accademia Filarmonica di Bologna.

In collaboration with the Orchestra Mozart and Accademia Filarmonica di Bologna.

PAPAGENO

(Germania/1935)
di Lotte Reiniger (10')

IL FLAUTO MAGICO

(Italia/1978) di Giulio Gianini,
Emanuele Luzzati (estratto)

PROKOFIEV'S PETER & THE WOLF

(*Pierino e il lupo*, GB-Polonia-Norvegia-Messico/2006)
di Suzie Templeton (30')

Piccolissimi *Tiny Tots*

Una serie di cortometraggi dedicati agli spettatori più piccolini, per avvicinarli all'attività spettatoriale in compagnia di tanti simpatici e stravaganti amici.

For our littlest viewers a series of shorts for making those first steps towards the film experience with a crew of lovable and extravagant friends.

K PRINCEZNÁM SE NEČUCHÁ

(*Princesses Are Not to Be Sniffed At*, Cecoslovacchia/1965) di Břetislav Pojar, Miroslav Štěpánek (14')

KRTEK A ZELENÁ HVĚZDA

[La talpa e la stella verde / The Mole and the Green Star]
(Cecoslovacchia/1968) di Zdeněk Miler (8')

KRTEK A KARNEVAL

[La talpa e il carnevale / The Mole and the Carnival] (Cecoslovacchia/1975) di Zdeněk Miler (6')

STRÁŽCA SEN

(*Dream the Guard*, Slovacchia/1979) di Ivan Popovič (10')

KI-KI-RI-KÍ

(*Cock-A-Doodle-Do*, Slovacchia/1985) di František Jurišič (8')

PANTOFFELHELDEN

(*A Slippery Tale*, Germania/2004) di Susanne Seidel (7')

PRICK OCH FLÄCK PÅ FLÄCKEN

(*Spot and Splodge Plottspotting*, Svezia/2013) di Uzi Geffenblad, Lotta Geffenblad. Episodi vari (28')

ONE, TWO, TREE

(Francia/2014) di Yulia Aronova (10')

GUFFY, UNA GIORNATA VIGILE

(Italia/2015) episodi vari delle Scuole Primarie di San Lazzaro di Savena (7')

NON SOLO FILM

Not Only Films



Lorenzo Agnifili (classe 1982). Studia e si diploma in piano jazz e composizione nei Conservatori di Terni, Bologna, L'Aia e Bruxelles. Come pianista suona in diverse formazioni live da circa quindici anni. Nel 2010 arriva in finale al Premio Luca Flores. Come compositore e arrangiatore ha collaborato con Fabio Concato, Teatro Comunale di Bologna, Fondazione Fabrizio De Andrè, KDH Big Band, Norrbotten Big Band, Chieti Jazz Orchestra, Barga Jazz Orchestra, Briccialdi Big Band e molte altre. Nel 2013 vince il primo premio nel Concorso Internazionale di Composizione Jazz 'Barga Jazz'. Nello stesso anno e nel 2010 arriva in finale in Svezia nel prestigioso concorso di composizione jazz 'Jazzverk'. Dal 2014 dirige la 'Lorenzo Agnifili Big Band' un'orchestra di 22 musicisti, che ha sede in Bruxelles, con la quale esegue composizioni originali.

Lorenzo Agnifili (born in 1982) studied piano, jazz and composition at conservatories in Terni, Bologna, The Hague and Brussels. As a pianist he has played live in different line-ups for nearly fifteen years. In 2010 Agnifili was a finalist for the Luca Flores Prize. As a composer and arranger he has worked with Fabio Concato, Teatro Comunale di Bologna, Fondazione Fabrizio De Andrè, KDH Big Band, Norrbotten Big Band, Chieti Jazz Orchestra, Barga Jazz Orchestra, Briccialdi Big Band and many others. In 2013 Agnifili won the International Jazz Composition Competition at 'Barga Jazz'. That same year and in 2010 he was also a finalist at Sweden's pre-eminent jazz composition competition 'Jazzverk'. Since 2014 Agnifili has directed the 'Lorenzo Agnifili Big Band', an orchestra of 22 musicians located in Brussels with which he performs original compositions.

Frank Bockius ha studiato Ritmica al conservatorio di Trossingen in Germania. Da allora insegna batteria

e percussioni e lavora come musicista freelance. Ha collaborato per molti anni con i suoi gruppi, il quintetto jazz Whisper Hot e i percussionisti Timpanicks. Si è anche cimentato con la musica medievale, il flamenco e la musica latinoamericana e ha collaborato con compagnie di danza e teatri. Vent'anni fa Günter Buchwald lo ha invitato a entrare nella sua Silent Movie Music Company, dando il via a un'intensa collaborazione in festival e rassegne nazionali e internazionali. Negli ultimi anni Frank ha lavorato con molti altri musicisti specializzati nell'accompagnamento dei film muti (a Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco). www.frankbockius.de

Frank Bockius studied Rhythmik at the conservatory in Trossingen (Germany). Since then he works as a drums and percussion teacher and as a freelance musician. Many years he worked with his own bands, the jazz quintet Whisper Hot and the percussion band Timpanicks. He also played middle age, flamenco and latin music, worked with dance companies and for theatres. 20 years ago Günter Buchwald asked him to join his Silent Movie Music Company and since then they have worked together intensively for national and international venues and festivals. Throughout the last years Frank has also collaborated with many other great silent film musicians (e.g. Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco). www.frankbockius.de

Neil Brand accompagna film muti da più di trent'anni al Barbican e al BFI National Film Theatre e in numerosi eventi internazionali come il festival di Pordenone dove ha inaugurato la Scuola di musica per immagini che insegna a giovani pianisti promettenti l'accompagnamento dei film muti. Dopo gli studi di recitazione si è affermato come scrittore, musicista, compositore collaborando a molte uscite

in Dvd: tra le opere più recenti, *Sherlock Holmes* (il grande film perduto con Gilette), *Ozu Classics* (Criterion) e i cortometraggi di Keaton per la Lobster Films. La BBC Symphony Orchestra ha eseguito tutte le sue partiture orchestrali, da *Underground* di Asquith al muto di Hitchcock *Blackmail* e a *Easy Street* di Chaplin (entrambe le musiche sono state commissionate da Il Cinema Ritrovato) e i lavori per gli adattamenti radiofonici della BBC *The Wind in the Willows* (candidato all'Audio Drama Award) e *A Christmas Carol*, tutte opere orchestrate e dirette dal maestro Timothy Brock. Attualmente sta lavorando alla colonna sonora del *Robin Hood* di Fairbanks per la Barbican/BBCSO/Cohen Collection. www.neilbrand.com

Neil Brand has been a silent film accompanist for over 30 years, regularly in London at the Barbican and BFI National Film Theatres and at film festivals and special events around the world, including Pordenone festival where he has inaugurated the School of Music and Image to teach up-and-coming young pianists about silent film accompaniment. Training originally as an actor, he has made his name as a writer/performer/composer, scoring many Dvd releases, most recently *Sherlock Holmes* (the great lost Gilette film), *Ozu Classics* (Criterion) and *Keaton shorts* for *Lobster Films*. The BBC Symphony Orchestra has performed all of his orchestral scores from *Asquith's Underground* to *Hitchcock's silent Blackmail* and *Chaplin's Easy Street* (both commissioned by *Cinema Ritrovato*) as well as his through-scored BBC radio adaptations, *The Wind in the Willows* (Audio Drama Award Nominated) and *A Christmas Carol* – all of these works orchestrated and conducted by maestro *Timothy Brock*. He is currently scoring *Fairbanks's Robin Hood* for *Barbican/BBCSO/Cohen Collection*. www.neilbrand.com

Timothy Brock è un direttore e compositore specializzato in musica da concerto di inizio Novecento e nell'accompagnamento dal vivo di film muti. Attivo nella conservazione, ha restaurato *La nuova Babilonia* (1929), l'unica partitura di Dmitrij Šostakovič per un film muto, le musiche di Manlio Mazza per *Cabiria* (1913), la composizione dadaista di Erik Satie *Entr'acte* (1924) e la famigerata musica di George Antheil per *Ballet mécanique* (1924). Si occupa dal 1999 della preservazione delle colonne sonore dell'archivio Chaplin e ha eseguito tredici versioni dal vivo dei maggiori film di Chaplin. Quale compositore di musiche originali per film muti, Brock ha scritto trentacinque partiture orchestrali per numerose orchestre e istituzioni. È spesso direttore ospite di orchestre quali la New York Philharmonic, la BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre National de Lyon, la Chicago Symphony Orchestra e la BBC Scottish Symphony Orchestra. Nel 2017 si terranno le prime di due nuove partiture, rispettivamente per *College* di Buster Keaton in febbraio a Lione con la National Orchestra e per *Frau im Mond* di Fritz Lang alla Vienna Konzerthaus con la Tonkünstler-Orchester ad aprile. Nel luglio del 2016 Brock dirigerà la New York Philharmonic a Shanghai, nella prima esecuzione dal vivo di *City Lights* in Cina.

www.timothybrock.com

Timothy Brock is an active conductor and composer who specializes in concert works of the early 20th century and live performances of silent film. As a silent-film score preservationist, his leading work in this field include the restoration of Dmitrij Šostakovič's only silent film score, New Babylon (1929), Manlio Mazza's Italian epic, Cabiria (1913), Erik Satie's dadaist score, Entr'acte (1924) and the infamous George Antheil score to Ballet mécanique (1924). Since 1999, he has been serving as score preservationist for the Charles Chaplin estate, and has made 13 live-performance versions of all major Chaplin films. As a composer of original scores

for silent film, Brock has written 35 full orchestral scores for a number of notable orchestras and institutions. He is a frequent guest conductor of such orchestras as The New York Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, Orchestre National de Lyon, Chicago Symphony Orchestra and the BBC Scottish Symphony Orchestra. In 2017 he will give the world Premieres of two newly commissioned scores, Buster Keaton's College in Lyon with the National Orchestra in February, and Fritz Lang's Frau im Mond at the Vienna Konzerthaus with the Tonkünstler-Orchester in April. In July, 2016, Brock will conduct the New York Philharmonic in Shanghai, marking the first-ever live performance of City Lights in China.

www.timothybrock.com

Matti Bye è noto per aver composto una serie di partiture estremamente innovative per alcuni classici del cinema muto svedese quali *Phantom Carriage* di Victor Sjöström, *Häxan* di Benjamin Christensen e *Gösta Berling Saga* di Mauritz Stiller, ora raccolti in un cofanetto di sei Dvd edito da Svensk Filmindustri, nonché per molti altri film muti. Nel 2012 ha composto la colonna sonora per l'ultimo film di Jan Troell, *Everlasting Moments*, e per *Scenes from a Playhouse* di Stig Björkmans, un documentario su Ingmar Bergman. L'opera di Matti Bye si sofferma spesso sulla tensione tra immagine in movimento, suono e musica: il compositore è stato impegnato in collaborazioni incentrate sul linguaggio estetico e performativo che è proprio delle arti visive contemporanee.

www.mattibye.com

Matti Bye is widely recognized for having written a series of innovative scores for such early Swedish silent film classics as Phantom Carriage by Victor Sjöström, Häxan by Benjamin Christensen, and Gösta Berling Saga by Mauritz Stiller, now included on a 6 Dvd box set released by Svensk Filmindustri, as well as countless other silent films. In 2012 he wrote the score for Jan Troell's latest feature Everlasting Moments and Stig Björkmans Scenes from

a Playhouse, a documentary about Ingmar Bergman. Matti Bye's work is also concerned with the tension, which exists between moving image, sound and music. He has engaged with collaborative projects involving an esthetic and performative language proper to the contemporary visual arts.

www.mattibye.com

Antonio Coppola, nato a Roma, inizia giovanissimo lo studio del pianoforte. Nel 1965 entra al conservatorio di Santa Cecilia per seguire i corsi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra fino al 1977. Nel 1975 riceve dal cineclub L'officina di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne di cinema muto. Questa esperienza lo appassiona fino a fargli abbandonare qualsiasi altra attività musicale per concentrarsi esclusivamente sulla creazione di colonne sonore per il cinema muto. Da allora Antonio Coppola è ospite in tutto il mondo di festival e retrospettive sia come musicista sia come membro di giurie, nonché invitato da numerose cineteche e università come consulente sulle ricerche e restauri di colonne sonore originali e come relatore e insegnante per conferenze e stages sulla tecnica d'improvvisazione e composizione di colonne sonore per il cinema muto.

www.antoniocoppola.eu

Antonio Coppola, born in Rome, began to study the piano at a very early age. In 1965 he enrolled in the Santa Cecilia Conservatory, and followed courses in piano performance, composition and orchestral conducting until 1977. In 1975 the Rome Cineclub L'officina invited him to perform as piano accompanist for a series of silent film retrospectives. He was so fascinated and inspired by this experience that he gave up all other musical activities in order to devote himself exclusively to creating soundtracks for silent cinema. From that time onwards, Antonio Coppola has been the guest of film festivals and retrospectives all over the world, both as a musician and as a member of juries, as well as having been engaged by a number of film archives and universities as a research

consultant on the restoration of original soundtrack. He has also taught at workshops and given papers at conferences on techniques of improvisation and the composition of soundtracks for silent cinema.
www.antonioicoppola.eu

Daniele Furlati, compositore e pianista, è diplomato in composizione, in pianoforte e strumentazione per banda. Ha ottenuto due diplomi di merito ai corsi di perfezionamento in musica per film tenuti da Ennio Morricone e Sergio Miceli all'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Ha composto le musiche per spot pubblicitari, cortometraggi e documentari. Per il cinema è autore della musica del film *Viva San Isidro* di Alessandro Cappelletti. È coautore con Marco Biscarini delle musiche dei lungometraggi di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *L'uomo che verrà* e *Un giorno devi andare*. Collabora con la Cineteca di Bologna come pianista per il cinema muto. Per il teatro ha composto *Novelle fatte al piano* che ha debuttato a Roma presso il Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia nel giugno 2010 e *Asteroide Lindgren* (ognuno ha la sua stella) che ha debuttato nel novembre 2007 al Teatro Comunale di Modena.

Daniele Furlati, pianist and composer, has a degree in composition, piano and arrangement. He earned two diplomas with honors in courses in advanced music for film conducted by Ennio Morricone and Sergio Miceli at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. He has composed music for television commercials, short films and documentaries. His work on features includes creating the score for the film Viva San Isidro by Alessandro Cappelletti. He co-wrote, with Marco Biscarini, the music for the feature films by Giorgio Diritti Il vento fa il suo giro, L'uomo che verrà and Un giorno devi andare. He is working together with Cineteca di Bologna, playing the piano in accompaniment for silent films. In theater, he composed Novelle fatte al piano which had its debut in Rome at the Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia in June of 2010 and Asteroide Lindgren (everyone has his star)

which debuted in 2007 at the Teatro Comunale in Modena.

Stephen Horne lavora stabilmente per il BFI Southbank di Londra ma si esibisce anche in tutte le principali sale del Regno Unito. Le sue esecuzioni sono uscite in Dvd e sono state trasmesse in occasione dei passaggi televisivi di film muti. Benché sia soprattutto un pianista, nelle sue esibizioni incorpora spesso il flauto, la fisarmonica e le tastiere, a volte simultaneamente. Si esibisce regolarmente in tutto il mondo e i suoi accompagnamenti sono stati applauditi ai festival cinematografici di Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong e Berlino. Nel 2011 e nel 2012 gli è stata commissionata la composizione di partiture per ensemble per le proiezioni di gala di *The First Born* e *The Manxman* del London Film Festival Archive. Stephen collabora con un piccolo gruppo che ricrea gli spettacoli di lanterne magiche. È inoltre specializzato in accompagnamento per la danza e suona regolarmente nelle scuole di danza londinesi.

Stephen Horne, based at London's BFI Southbank but playing at all the major UK venues, has recorded music for Dvd releases and Tv screenings of silent films. Although principally a pianist, he often incorporates flute, accordion and keyboards into his performances, sometimes simultaneously. He regularly performs internationally and in recent years his accompaniments have met with acclaim at film festivals in Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong and Berlin. In 2011 and 2012, he was commissioned to compose ensemble scores for the London Film Festival Archive Galas of The First Born and The Manxman. Stephen collaborates with a small group, which recreates magic lantern shows. He is also a specialist in dance accompaniment and plays regularly at the London dance academies.

Maud Nelissen, compositrice e pianista olandese, si è specializzata nella composizione di musiche per film muti. In Italia ha collaborato con

l'ultimo arrangiatore musicale di Charlie Chaplin, Eric James, ed è accompagnatrice di film muti in molti festival ed eventi in Europa, America e Asia. È inoltre fondatrice dell'orchestra *The Sprockets*, e si esibisce con essa e con altre orchestre in Olanda e all'estero. Tra le sue composizioni orchestrali più importanti, le partiture per il classico del 1925 di Erich von Stroheim *The Merry Widow*, nella quale rielabora temi dell'operetta di Franz Léhar, e per *The Patsy* con Marion Davies.
www.maudnelissen.com

Maud Nelissen is a Dutch composer and pianist who has particularly dedicated herself to the creation of musical accompaniment for silent films. She worked in Italy with Charlie Chaplin's last music arranger Eric James. Since then she has been performing at festivals and special events in Europe, America and Asia. She founded her own ensemble, The Sprockets, for silent film accompaniment, and performs with them or with various other ensembles and orchestras in Holland and abroad. Among her most notable orchestral scores is that for Erich von Stroheim's 1925 classic The Merry Widow, interpolating themes from Franz Léhar's operetta with the permission of the composer's estate and The Patsy with Marion Davies.
www.maudnelissen.com

Donald Sosin, compositore, musicista, arrangiatore e direttore d'orchestra, è cresciuto a New York e a Monaco. Si esibisce a Il Cinema Ritrovato fin dal 1999, spesso insieme alla moglie, la cantante Joanna Seaton. Si sono esibiti a Le Giornate del Cinema Muto, al Lincoln Center, al MoMA, al MOMI, alla National Gallery e ai festival cinematografici di Telluride, Jecheon (Corea del Sud), Seattle, San Francisco, Mosca, nonché a Yale, Harvard, Brown ed Emory. Insieme coordinano seminari negli Stati Uniti. Quest'anno Sosin ha ricevuto il Premio alla carriera del Denver Silent Film Festival. A marzo ha composto le musiche di *The Pawnshop* di Chaplin per la versione itinerante de Il Cinema Ritrovato alla Brown University.

La partitura orchestrale di Sosin di *Sherlock Holmes* debutterà nell'estate del 2016 al Festival Internazionale del Cinema di Odessa. Tra le colonne sonore recentemente uscite in Dvd i film di Keaton per la *Lobster* e *Ten Nights in a Bar Room* per il cofanetto dalla KinoLorber dedicato al cinema afroamericano. Tra gli altri commitenti, il Chicago Symphony Chorus, la Jerusalem Symphony Orchestra, la San Francisco Chamber Orchestra, il MoMA e il Metropolitan Museum of Art. www.oldmoviemusic.com

Donald Sosin, *composer/keyboards/arranger/conductor, grew up in New York and Munich. He has performed at Il Cinema Ritrovato each year since 1999, often joined by his wife, singer Joanna Seaton. They also appear at Le Giornate del Cinema Muto, Lincoln Center, MoMA, MOMI, the National Gallery, and film festivals on three continents including Telluride, Jecheon (South Korea), Seattle, San Francisco, Moscow, and college campuses like Yale, Harvard, Brown and Emory. The couple leads music workshops around the US. Sosin received the Career Achievement Award this year from the Denver Silent Film Festival. He scored Chaplin's The Pawnshop for the touring edition of Il Cinema Ritrovato at Brown University in March. Sosin's orchestral score for Sherlock Holmes will be premiered in the 2016 summer at the Odessa International Film Festival. Recent Dvd scores include Keaton films for Lobster and Ten Nights in a Bar Room for KinoLorber's African-American set. Other commissions: Chicago Symphony Chorus, Jerusalem Symphony Orchestra, San Francisco Chamber Orchestra, MoMA, and Metropolitan Museum of Art. www.oldmoviemusic.com*

John Sweeney è accompagnatore di film muti dal 1990: ha esordito ai Riverside Studios di Londra per poi esibirsi in molte sale britanniche come il National Film Theatre, il Barbican Cinema, il Broadway di Nottingham, nonché all'Imperial War Museum e al Watershed di Bristol. Suona per il British Silent Cinema Festival sin dai suoi

inizi, e dal 2000 anche per le Giornate del Cinema Muto di Pordenone. Si esibisce regolarmente allo Slapstick Festival of Silent Comedy di Bristol e ha partecipato ad altri festival in Austria, Germania, Italia e Slovenia. Le sue esecuzioni figurano in Dvd editi dal British Film Institute (*Wonderful London* e parti di *Pioneers and Primitives*), dalla Cineteca Bologna (*Albert Capellani*) e dall'Edition Filmmuseum (*Crazy Cinématographe*). Ha inoltre eseguito l'accompagnamento per il *Downhill* di Hitchcock andato in onda su Sky TV. È tra i fondatori del Kennington Bioscope (<http://kenbioscope.moonfruit.com/>), che proietta regolarmente rari film muti con accompagnamento dal vivo al Museo del cinema di Londra.

John Sweeney has played for silent film since 1990, starting at Riverside Studios in London and subsequently playing at many venues in Britain including the National Film Theatre, the Barbican Cinema, Nottingham Broadway, The Imperial War Museum, and Bristol Watershed. He has played for the British Silent Cinema Festival since its inception, and has since 2000 been a regular pianist at the Giornate del Cinema Muto in Pordenone, Italy. He is a regular performer at the Slapstick Festival of silent comedy in Bristol, and has also played at other festivals in Austria, Germany, Italy and Slovenia. He has recorded DVDs for the British Film Institute (Wonderful London, parts of Pioneers and Primitives) and also Cineteca di Bologna (Albert Capellani) and Edition Filmmuseum (Crazy Cinématographe), as well as recording a soundtrack for Hitchcock's Downhill for broadcast on Sky Tv. He is one of the founders of the Kennington Bioscope (<http://kenbioscope.moonfruit.com/>), doing regular screenings of neglected silent films at the Cinema Museum London with live music.

Gabriel Thibaudau, compositore, direttore e pianista, è nato nel 1959 e ha studiato pianoforte alla scuola di musica Vincent D'Indy e composizione all'Università di Montréal. Ha cominciato a lavorare a quindici anni come pianista accompagnatore per la

danza. Negli ultimi venticinque anni è stato pianista per Les Grands Ballets Canadiens e per La Cinémathèque Québécoise nonché compositore presso L'Octuor de France per oltre quindici anni. Le opere di Thibaudau comprendono partiture per balletto, opera, musica da camera e varie composizioni orchestrali per film muti. I suoi lavori vengono eseguiti nelle Americhe e in Europa, Asia e Africa. Tra i suoi committenti internazionali vi sono il Musée du Louvre di Parigi, la Cineteca di Bologna, il Festival di Cannes, la National Gallery di Washington, Les Grands Ballets Canadiens e la Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudau è rappresentato da Troublemakers Inc. www.gabrielthibaudau.com

Gabriel Thibaudau, born in 1959, Canadian composer, pianist and conductor, studied piano in Montreal at the Vincent D'Indy music school and composition at l'Université de Montréal. He started work at the age of 15 as a pianist for ballets. Since then, he has been a pianist for Les Grands Ballets Canadiens, appointed pianist at La Cinémathèque Québécoise for the last 25 years and the composer in residence with L'Octuor de France for more than 15 years. Thibaudau's work includes music for ballets, the opera, chamber music and several orchestral compositions for silent films. His works are performed in the Americas, as well as in Europe, Asia and Africa. Several international institutions have commissioned him work, among them: Le Musée du Louvre in Paris, the Cineteca di Bologna, Le Festival de Cannes, the National Gallery in Washington, Les Grands Ballets Canadiens and the Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudau is represented by Troublemakers Inc. www.gabrielthibaudau.com

ANSELMO BALLESTER. PIONIERE DEI PITTORI DEL CINEMA ANSELMO BALLESTER. PIONEER OF FILM PAINTER

a cura di / curated by Maurizio Baroni e Rosaria Gioia

in collaborazione con / in collaboration with Giuliana Cerabona ed Emiliano Lecce

Bologna, Biblioteca Sala Borsa, piazza del Nettuno
22 giugno 2016-30 luglio 2016 / 22nd June-30th July 2016
Ingresso libero / Free admission

Orari di apertura / Opening hours

Lunedì 14:30-20 / Monday 2:30 pm-8 pm

Martedì-venerdì 10-20 / Tuesday-Friday 10 am-8 pm

Sabato 10-19 / Saturday 10 am-7 pm

Per diventare cartellonisti per il cinema “bisogna essere sicuri di avere delle innate attitudini per fare il pittore; di possedere, cioè, facilità di disegno, senso del colore, immaginativa, percezione del ‘bello’ [...] Poi, bisogna cominciare fin dall’infanzia (e per tutta la vita) a riempire gli occhi e l’anima di tutto ciò che scorgiamo nella meravigliosa natura delle cose e nelle opere dei sommi artisti del passato. [...] Il cartellonista per il cinema, in particolare, dovrebbe riunire in sé tutte le qualità del pittore, del ritrattista, illustratore, decoratore [...] e avere nella mente una ‘sfarzosa tavolozza’ di colori e fertilità di idee, preferibilmente geniali. Deve riuscire, con le sue opere, ad attrarre l’interesse dello speciale pubblico del cinema, e a soddisfare (oltre alle esigenze dei committenti, sempre discutibili) tanto il gusto delle persone raffinate, quanto quello delle più rozze, che sono la maggioranza” (Anselmo Ballester).

Pioniere e caposcuola dei Pittori del cinema, Ballester (1897-1974) incarna la figura ideale dell’artista poliedrico e dà il via a quella che verrà poi riconosciuta come l’arte della pubblicità cinematografica, realizzando oltre tremila manifesti. Indiscusso ritrattista di straordinaria creatività e abilità calligrafica, apprezzato dal grande pubblico e molto richiesto dalle più importanti case di produzione, dipingerà ininterrottamente per più di cinquant’anni, dal 1914 fino agli inizi degli anni Sessanta.

La mostra presenta l’evolversi della sua attività artistica, mettendo in luce come, a partire dall’eleganza e dalla raffinatezza delle prime opere, Ballester si lascerà attrarre dalla grazia del divismo italiano, ritraendo attrici del cinema muto, come Leda Gys, Lyda Borelli, Soava Gallone o Maria Jacobini, contribuendo a renderle famose in tutto il mondo.

Figura di riferimento in un periodo di grande vitalità per il cinema italiano, tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, collaborerà anche con produzioni straniere, illustrando film di registi del calibro di Lang, Preminger, Cukor, Ophuls, Hitchcock. Dai caratteri semplici delle composizioni dei primi anni, Ballester sviluppa e perfeziona un’elaborata e ricercata tecnica pittorica, che contraddistinguerà gli ultimi anni della sua attività.

In order to become a poster artist for the cinema, “you have to be certain that you are naturally inclined to be a painter; in other words, that you possess a talent for drawing, a sense of colour, imagination, and an understanding of what is ‘beautiful’. [...] Then, as a child (and throughout your life) you must start to fill your eyes and your soul with everything to be found in the wonderful natural order of things, or in the greatest works of the artists of the past. [...] The film poster artist, in particular, must combine all the qualities of a painter, portrait artist, illustrator, decorator [...] and must possess a ‘lavish palette’ of colours and a fertile, preferably brilliant, imagination. With his work, he must succeed in capturing the interest of a special, cinema-going audience and satisfy the tastes of both of cultured people, and the majority who are unrefined (not to mention that of the commissioners, which is often questionable)” (Anselmo Ballester).

Ballester (1897-1974), pioneer and founder of the Pittori del cinema [Cinema Artists], represents the ideal figure of the versatile artist; he gave rise to what would later be recognised as the art of film publicity creating over three thousand posters.

An undisputed portrait artist blessed with extraordinary creativity and calligraphy skills, he was appreciated by the general public and in great demand by the most important production companies and would continue painting without interruption for over fifty years, from 1914 until the early Sixties.

The exhibition presents the evolution of his artistic activity, highlighting how, beginning with his elegant and refined early work, Ballester allowed himself to be attracted to the grace of Italian stars, depicting silent cinema actresses such as Leda Gys, Lyda Borelli, Soava Gallone and Maria Jacobini and thereby contributing to making them famous throughout the world.

He was a reference point during a period of great vitality in Italian cinema, from the Thirties to the Fifties, also collaborating with foreign producers and illustrating films by directors of the level of Lang, Preminger, Cukor, Ophuls and Hitchcock.

From the simple characteristics of his early compositions, Ballester developed and perfected the elaborate and refined pictorial technique which would define the later years of his activity.

IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - XIII EDIZIONE IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - 13TH EDITION

Il Premio intende dare visibilità e incentivare i Dvd e i Blu-Ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano Dvd e Blu-Ray pubblicati tra marzo 2015 e marzo 2016, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1985 (trent'anni fa), rispettando così la vocazione più generale del Festival. I premi sono suddivisi in cinque categorie: Miglior Dvd 2015/2016 (Premio Peter von Bagh), Miglior Blu-Ray 2015/2016, Migliori Bonus, Miglior Riscoperta di un film dimenticato, Migliore Collana/Cofanetto.

The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment Dvd and Blu-Ray from around the world. The competition is open to Dvd and Blu-Ray released between March 2015 and March 2016 of important films made prior to 1985 (at least thirty years ago) and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into five categories: Best Dvd 2015/2016 (Peter von Bagh Award), Best Blu-Ray 2015/2016, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best Series/Best Box.

GIURIA / JURY

Lorenzo Codelli

Vicedirettore della Cineteca del Friuli di Gemona, è collaboratore, tra gli altri, di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, dell'Associazione Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente per il Festival di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

Vice-director of Gemona's Cineteca del Friuli, he writes for "Positif", "International Film Guide", "Urania", Storia del cinema Einaudi, Dictionnaire du cinéma asiatique, and Cinemazero among others, and he has published numerous studies on Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. He also works as a consultant for the Cannes Film Festival and as a scriptwriter for documentaries on Asiatic cinema.

Alexander Horwath

Curatore e critico cinematografico e di arti visive, ha diretto la Viennale – Vienna International Film Festival e, dal 2002, è direttore dell'Österreichisches Filmmuseum di Vienna. È autore di pubblicazioni sul cinema della

New Hollywood degli anni Sessanta e Settanta, sui film dell'avanguardia austriaca, su autori come Michael Haneke e sul film scomparso di Josef von Sternberg, *The Case of Lena Smith*.

Curator and writer on film and visual art, he is the former director of the Viennale – Vienna International Film Festival and, since 2002, director of Österreichisches Filmmuseum (the Austrian Film Museum) in Vienna. Among his publications are books on New Hollywood Cinema of the 1960s-70s, Austrian avant-garde film, Michael Haneke and Josef von Sternberg's lost film The Case of Lena Smith.

Lucien Logette

Dal 1979 è critico della rivista "Jeune Cinéma", di cui è redattore capo dal 1992. Curatore per la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette (Paris) dal 1986 al 1992. Scrive di cinema per "La Quinzaine littéraire" dal 2005 ed è collaboratore della rivista "1895". Responsabile delle voci relative ai registi francesi del *Dictionnaire Larousse mondial du cinéma* (2011). È collaboratore per *L'Encyclopédie des mouvements d'avant-garde du XXe siècle* (2012). Membro del comitato di selezione del Festival di Cannes dal 2004.

He has been a critic for the magazine "Jeune Cinéma" since 1979, of which he has been editor-in-chief since 1992.

Curator for the Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette (Paris) from 1986 to 1992. He has been writing about film for "La Quinzaine littéraire" since 2005 and is a collaborator with the magazine "1895". He is responsible for entries on French directors in the Dictionnaire Larousse mondial du cinéma (2011). He is a collaborator with L'Encyclopédie des mouvements d'avant-garde du XXe siècle (2012) and since 2004 has been a member of the selection committee for the Cannes Festival.

Mark McElhatten

Curatore indipendente di programmazioni film e video dal 1977. Curatore/archivista cinematografico delle Martin Scorsese Film Collections (Sikelia Productions/Scorsese Family Foundation) dal 1998. Fondatore e curatore della sezione "Views from the Avant-Garde" del New York Film Festival. Curatore della serie The Walking Picture Palace dal 1994. Consulente curatoriale. Moving Image artist dal 1973 (sotto diversi nomi). Scrittore.

Independent film and video curator since 1977. Curator/archivist of the Martin Scorsese Film Collections (Sikelia Productions/Scorsese Family Foundation) since 1998. Founder/curator of "Views from the Avant-Garde" at the New York Film Festival (founded 1997 series retired in 2014). Curator of The

Walking Picture Palace since 1994. Curatorial consultant. Moving Image artist since 1973 (releasing under a variety of different names). Writer.

Paolo Mereghetti

(Presidente di giuria / Jury President)

Critico cinematografico e giornalista, è caporedattore spettacoli del "Corriere della Sera" e autore del dizionario *Il Mereghetti*. È stato consulente per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Italian film critic and journalist. Currently the head entertainment editor of "Corriere della Sera" and author of the dictionary Il Mereghetti. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as with RadioTre and Raitre. He has also published numerous studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Jonathan Rosenbaum

Critico cinematografico per il "Chicago Reader" dal 1987 al 2008, scrive per il suo sito (jonathanrosenbaum.net) ed è autore freelance, docente e relatore. Recentemente ha insegnato alla Film Factory di Sarajevo e alla School of the Art Institute di Chicago e ha scritto per "Artforum", "Caimán Cuadernos de Cine", "Cine-Files", "Cinema Scope", "lolajournal.com", "Sight and Sound" e per le pubblicazioni digitali di BFI Video, Carlotta, Cinema Guild, Criterion, Masters of Cinema, StudioCanal e Universal. Il suo ultimo libro è *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*.

Principal film critic at the "Chicago Reader" from 1987 to 2008. Since then, he has maintained a web site (currently at jonathanrosenbaum.net) and worked as a freelance writer, teacher, and speaker, having taught most recently at Film.

Factory in Sarajevo and the School of the Art Institute in Chicago, and having written most recently for "Artforum", "Caimán Cuadernos de Cine", "Cine-Files", "Cinema Scope", "lolajournal.com", "Sight and Sound", and for digital releases from BFI Video, Carlotta, Cinema Guild, Criterion, Masters of Cinema, StudioCanal, and Universal. His most recent book is Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition (2010).

FINALISTI / FINALISTS

ALFRED HITCHCOCK PRÉSENTE.

LES INÉDITS - INTÉGRALE SAISON 1

(USA/1962)

di Alfred Hitchcock et al.

Elephant Films/Elysées Editions

(Dvd)

DEN ALIVARSAMMA LEKEN, ARVEN, FORFØLGELSEN

(Norvegia/1977-1981) di Anja Breien

Nasjonalbiblioteket (Dvd)

THE APU TRILOGY

(India/1955-1959) di Satyajit Ray

Criterion (Blu-ray)

DER BRIEF & OBRIGKEITSFILM

(Germania/1966-1971)

di Vlado Kristl

Edition Filmmuseum (Dvd)

THE CARL THEODOR DREYER

COLLECTION

(Danimarca/1925-1964)

di Carl Theodor Dreyer

BFI (Blu-ray, Dvd)

LE CHEMIN D'ERNOA, LA FEMME DE NULLE PART, FIÈVRE, L'INONDATION

(Francia/1921-1924) di Louis Delluc

Les documents cinématographiques

(Dvd)

COFFRET ENCYCLOPÉDIQUE

WESTERN DE LÉGENDE

(USA/1924-1976)

Sidonis Production (Dvd)

COLLECTION 120 ANS N. 1 1895-1929

(Francia/1895-1929)

Gaumont Vidéo (Dvd)

COLLECTION 120 ANS N.4 1955-1964

(Francia/1955-1964)

Gaumont Vidéo (Dvd)

DEL TRAZO AL PÍXEL. UN RECORRIDO POR LA ANIMACIÓN ESPAÑOLA

(Spagna/1909-2015)

Cameo Media S.L. (Dvd)

DEUX HOMMES DANS LA VILLE

(Francia-Italia/1973) di José Giovanni

Pathé Distribution (Blu-ray, Dvd)

DONT LOOK BACK

(USA/1967) di D.A. Pennebaker

Criterion (Blu-ray)

FILM - NÁŠ POMOCNÍK. ČESKÉ KRÁTKÉ FILMY 50. LET

(Cecoslovacchia/1948-1959)

Národní filmový archiv (Dvd)

FREDERICK WISEMAN INTÉGRALE VOL.1

(USA/1967-1979) di Frederick

Wiseman

Blaq Out (Dvd)

HOU HSIAO-HSIEN. EARLY WORKS

(Taiwan/1980-1983)

di Hou Hsiao-hsien

Cinemathèque Royale de Belgique

(Dvd)

ICI ET MAINTENANT

(Francia/1968) di Serge Bard

RE:VOIR Vidéo Paris (Dvd)

IMAGENS DO INCONSCIENTE

(Brasile/1983-1986)

di Leon Hirszman

Instituto Moreira Salles (IMS) (Dvd)

L'INHUMAINE

(Francia/1923) di Marcel L'Herbier

Lobster Films/Flicker Alley

(Blu-ray, Dvd)

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA
(Brasile-Germania/1974)
di Jorge Bodanzky, Orlando Senna
Instituto Moreira Salles (IMS) (Dvd)

THE JACQUES RIVETTE COLLECTION
(Francia/1971-1981)
di Jacques Rivette
Arrow Academy (Blu-ray, Dvd)

JORNAL PORTUGUÊS: REVISTA MENSAL DE ACTUALIDADES
(Portogallo/1938-1951)
Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (Dvd)

KIJU YOSHIDA: LOVE + ANARCHISM
(Giappone/1969-1973)
di Kiju Yoshida
Arrow Academy (Blu-ray, Dvd)

LUMIÈRE!
(Francia/1895-1905)
Institut Lumière (Dvd)

THE MAGICK LANTERN CYCLE
(USA/1947-1981) di Kenneth Anger
Potemkine Films (Dvd)

MASTERWORKS OF AMERICAN AVANT-GARDE EXPERIMENTAL FILM
(USA/1920-1970) di Charles Sheeler, Paul Strand, Fernand Léger, Rose Sélavy (Marcel Duchamp), Bruce Baillie, Amy Greenfield, Maya Deren, Alexander Hackenschmied, Kenneth Anger, Stan Brakhage, et al.
Flicker Alley, LLC. (Blu-ray, Dvd)

MIKLÓS JANCsó COLLECTION
(Ungheria/1963-1987)
di Miklós Jancsó
Cinémathèque française, Clavis Films (Dvd)

MOANA WITH SOUND
(USA/1926-1980)
di Robert J. Flaherty, Frances Hubbard Flaherty, Monica Flaherty
Kino Lorber (Blu-ray)

DER MÜDE TOD
(Germania/1921) di Fritz Lang
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Dvd)

NICO PAPATAKIS BOX SET
(Francia/1963-1992)
di Nico Papatakis
Gaumont Vidéo (Dvd)

NON SI SEVIZIA UN PAPERINO
(Italia/1972) di Lucio Fulci
'84 Entertainment (Blu-ray)

OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME
(Cecoslovacchia/1969)
di Věra Chytilová
Second Run (Dvd)

THE RAINER WERNER FASSBINDER COLLECTION
(Germania/1966-1979)
di Rainer Werner Fassbinder
Arrow Academy (Blu-ray)

RÉTROSPECTIVE PAUL VECCHIALI PARTIE 1
(Francia/1972-1979)
di Paul Vecchiali
Shellac Sud (Dvd)

RÉTROSPECTIVE PAUL VECCHIALI PARTIE 2
(Francia/1983-1989)
di Paul Vecchiali
Shellac Sud (Dvd)

SHOOTING STARS
(Inghilterra/1928)
di Anthony Asquith
BFI (Blu-ray, Dvd)

3-D RARITIES
(USA/1922-1962)
Flicker Alley, LLC (Blu-ray)

TUTTO IL CINEMA DI PAOLO GIOLI
(Italia/1969-2013)
RaroVideo (Dvd)

...UND DEINE LIEBE AUCH & SONNTAGSFAHRER
(Germania/1962-1963)
di Frank Vogel, Gerhard Klein
Edition Filmmuseum (Dvd)
UNDERGROUND NEW YORK
(Germania/1968)
di Gideon Bachmann
RE:VOIR Vidéo Paris (Dvd)

WIENFILM 1896-1976
(Austria/1976-1977)
di Ernst Schmidt, Jr.
INDEX DVD Edition (Dvd)

WIDERBERGBOXEN
(Svezia/1962-1996) di Bo Widerberg
Studio S Entertainment (Dvd)

XIV MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA 14TH IL CINEMA RITROVATO BOOK FAIR

Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pier Paolo Pasolini, 3/b
Inaugurazione 22 giugno, 14-22 / Opening 22nd June, 2 pm-10 pm
23 giugno-2 luglio, 9-18.30 / 23rd June-2nd July, 9 am-6:30 pm
Ingresso gratuito / Free admission

La Mostra Mercato dell'editoria cinematografica è giunta ormai alla XIV edizione. Negli ultimi anni la manifestazione si è ampliata e, oltre ad ospitare librerie antiquarie e punti vendita specializzati, offre al pubblico un'ampia selezione dei migliori prodotti editoriali nazionali ed internazionali. Sono oltre novanta gli editori di libri di cinema e Dvd che hanno accettato di partecipare con i titoli più interessanti usciti nell'ultimo anno, per un totale di oltre un migliaio di edizioni. Novità assoluta di quest'anno sono le pubblicazioni di prestigiosi editori universitari statunitensi e canadesi. La Mostra Mercato è anche una delle rare occasioni per reperire le ultime novità di oltre venti cineteche internazionali. Tra queste, naturalmente, la Cineteca di Bologna che propone, accanto alle pubblicazioni dell'ultimo periodo, due cofanetti in uscita in occasione del festival, *Lumière! I film che hanno inventato il Cinematografo 1895-1905* e *Cento anni fa. Viaggi in Italia*.

Immane per collezionisti e non solo l'angolo dedicato al *vintage*: manifesti e locandine di circa trecento film distribuiti in Italia tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta e libri rari e preziosi. Infine, per tutti gli appassionati, gadget unici e imperdibili.

The film Book Fair has now reached its 14th edition. In recent years, the event has grown and now hosts a wide selection of the best products offered by national and international publishers alongside specialist or rare and out-of-print titles. Over ninety film book and Dvd publisher have accepted to participate displaying the most interesting products they have released over the past year; a grand total of over one thousand titles. The main novelty this year are the publications of prestigious American and Canadian universities. The Book Fair is also one of the rare opportunities to obtain the latest titles from over twenty international film archives. Among these, of course, is the Cineteca di Bologna, which presents two box-sets released in conjunction with the festival: Lumière! I film che hanno inventato il Cinematografo 1895-1905 and Cento anni fa. Viaggi in Italia alongside its publications from the past year. It is not only the collectors who won't want to miss the vintage section, which features posters for about 300 films distributed in Italy between the 1950s and 1970s together with rare and precious books. Finally, there are unique and unmissable gadgets for all enthusiasts.

LIBRI SOTTO LE STELLE

Libreria Coop Ambasciatori, via Orefici, 19

Durante il festival, nel tardo pomeriggio, la Libreria Ambasciatori ospiterà anche quest'anno le presentazioni di libri selezionati e introdotti da ospiti di rilievo. Critici, registi e professionisti del settore, discuteranno dei temi più attuali nell'ambito degli studi sul cinema: da una riflessione sulle pratiche cinematografiche della contemporaneità, fino alla scoperta dei neuroni specchio applicata all'esperienza dello spettatore cinematografico. Incontri da non perdere, nel contesto affascinante di una libreria unica, luogo mitico e storico (ex cinema che accoglie la facciata della chiesa di S. Matteo degli Accarisi, di origine medievale).

During the course of the festival in the late afternoon, the Libreria Ambasciatori will host a series of presentations of books chosen and introduced by this year's special guests. Critics, directors and film professionals will discuss the most current themes in film studies: from a reflection on contemporary film practice to the application of the discovery of mirror neurons to the film spectator's experience. Not-to-be-missed encounters in a unique bookshop on a historical and mythical site which was once a cinema opening out onto the façade of the medieval S. Matteo degli Accarisi church.

IL CINEMA CHE LEGGE / *READING ICONS*

a cura di / *curated by* Comune di Cesena/Cesena Cinema, Biblioteca Malatestiana
selezione immagini a cura di / *photographic selection by* Antonio Maraldi

Biblioteca Renzo Renzi

Piazzetta Pier Paolo Pasolini, 3/b

Dal 22 giugno al 30 luglio 2016 / From 22nd June to 30th July, 2016

Ingresso gratuito / Free admission

Orari di apertura / *Opening hours*

22 giugno, 14-22 / 22nd June, 2 pm-10 pm

23 giugno-2 luglio / 23rd June-2nd July

Tutti i giorni, 9-18.30 / *Every day, 9 am-6.30 pm*

5 luglio-30 luglio / 5th July-30th July

Martedì-venerdì, 14-20 / *Tuesday-Friday, 2 pm-8 pm*

Sabato, 11-17 / *Saturday, 11 am-5 pm*

C'è Marcello Mastroianni che approfitta di una pausa durante la lavorazione di *Divorzio all'italiana* per sfogliare il quotidiano "Il Messaggero", ci sono Monica Vitti e Michelangelo Antonioni che si confrontano sul copione di *L'eclisse*, e c'è Vittorio De Sica mentre recita impegnato in una lettura serale, in una scena di *Tempo di villeggiatura*. Sono alcune delle immagini raccolte nella mostra *Il cinema che legge*, frutto della collaborazione tra due istituzioni cesenati come Biblioteca Malatestiana e Centro Cinema Città di Cesena. Proengono dai preziosi archivi di quest'ultimo istituto le foto esposte, selezionate da Antonio Maraldi, e scelte per comporre una singolare galleria che presenta come comun denominatore l'atto del leggere. Nelle tre varianti citate all'inizio (lettura in pausa, controllo della sceneggiatura, scene con libri o testi vari), sfilano immagini che affiancano classici e piccoli film, volti di attrici e di attori – anche stranieri – ancora celebri o ormai dimenticati del cinema italiano.

In collaborazione con il Comune di Cesena e Cesena Cinema
Antonio Maraldi

Marcello Mastroianni reading the newspaper "Il Messaggero" while taking a break on the set of Divorzio all'italiana, Monica Vitti and Michelangelo Antonioni reviewing the script of L'eclisse, and Vittorio De Sica acting while reading in a scene from Tempo di villeggiatura. These are a few of the images featured in the exhibition Il cinema che legge (Reading and Cinema), co-created by two Cesena institutions, the Biblioteca Malatestiana and Centro Cinema Città di Cesena. The pictures on display come from Centro Cinema's archive and were selected by Antonio Maraldi with one common denominator: the act of reading. The exhibition's three themes (reading while on a break, reviewing screenplays, and scenes with books or other writings) juxtapose classic and minor films as well as actors and actresses – both Italian and international – who are still famous or now forgotten.

*In collaboration with the City of Cesena and Cesena Cinema
Antonio Maraldi*

Non esiste altro modo per imparare l'arte del restauratore cinematografico che attraverso la pratica, perché nessun corso universitario è in grado di offrire una formazione simile. Per questo motivo dal 2007 la Cineteca di Bologna – in collaborazione con FIAF e ACE – promuove e ospita (a partire dal 2012 con cadenza biennale) la FIAF Film Restoration Summer School, aprendo le porte del suo laboratorio, L'Immagine Ritrovata, leader nel campo del restauro cinematografico da oltre vent'anni.

Nel 2013 l'esperienza della Summer School è stata esportata per la prima volta in Asia, al National Museum of Singapore, e una seconda volta nel 2015 alla Film Heritage Foundation di Mumbai, per proporre in altre aree del mondo un'alternativa alla formazione nel settore del restauro cinematografico.

Quest'anno sono stati selezionati quaranta partecipanti di trentatré paesi di tutto il mondo. Il principale obiettivo del progetto è condividere con loro l'esperienza di professionisti ed esperti del settore di diversi paesi, nonché dello staff del laboratorio e della Cineteca di Bologna. Nella fase di tirocinio formativo i partecipanti avranno l'occasione di prendere parte al lavoro quotidiano di un laboratorio altamente specializzato, in tutti i settori e in tutti i passaggi del processo di restauro.

La FIAF Film Summer School 2016 si rivolge agli archivisti, ai tecnici degli archivi FIAF e agli studenti. Lo scopo è incoraggiare la condivisione della conoscenza nel campo del restauro cinematografico per le generazioni di oggi, per quelle future e per gli archivi di tutto il mondo. Il corso teorico si terrà nei spazi della Cineteca di Bologna, mentre la pratica si svolgerà nel laboratorio L'Immagine Ritrovata a Bologna. La pratica durerà due settimane (4-15 luglio) e sarà preceduta dal festival Il Cinema Ritrovato (25 giugno -2 luglio) e dal *Symposium* nell'ambito del congresso FIAF in collaborazione con *The Reel Thing* (26 giugno) e da un mese (11 maggio-15 giugno, ogni mercoledì) di apprendimento online sulle tecnologie di restauro, con aggiornamenti settimanali.

Corso teorico online sul restauro cinematografico:
distance learning, 11 maggio-15 giugno (ogni mercoledì)
Lezioni teoriche e partecipazione al festival Il Cinema Ritrovato: Bologna, 25 giugno-2 luglio
Tirocinio presso il laboratorio di restauro:
Bologna, 4-15 luglio

There is no way to learn the craft of a film restorer other than by apprenticeship, as no class at university level would reach this goal. As a matter of fact, held each year between 2007 and 2010, and every second year since 2012, Cineteca di Bologna – in collaboration with FIAF and ACE – has been promoting and hosting the FIAF Film Restoration Summer School, opening its highly specialized state-of-the-art laboratory, L'Immagine Ritrovata, which has been working in the film restoration industry for over 20 years.

In 2013 for the first time the Summer School project moved from Bologna to Asia at the National Museum of Singapore, and in 2015 again at the Film Heritage Foundation in Mumbai, to offer an alternative to film restoration training in another area of the world.

This year forty participants from thirty-three different countries from all over the world have been selected. The main purpose of this project is having selected participants experience hands-on the work of actual restoration professionals. They will also meet restoration experts from all over the world, as well as the laboratory and Cineteca di Bologna staff. The training is conceived for an international target group, and will be taught by an international panel of the best experts from different countries. The FIAF Film Summer School 2016 is conceived for archivists, staff working at FIAF archives and students. The aim is to foster a shared knowledge in the field for current and future generations and world film archives. Lectures and screenings will take place at Cineteca di Bologna's facilities, while the film restoration training will be run at the laboratory L'Immagine Ritrovata. Training will last two weeks, from 4th July through 15th July 2016.

Il Cinema Ritrovato film festival (25th June to 2th July 2016) including the Symposium of the FIAF Congress in collaboration with The Reel Thing (26th June) forms part of the course as well as a number of lectures included in the festival programme. The course started with a one-month online distance learning experience on restoration technologies with weekly updates (11th May to 15th June 2016 – each Wednesdays).

*Film restoration online theory course:
distance learning, May 11th to June 15th (on Wednesdays)
Theory lectures and Il Cinema Ritrovato film festival: Bologna, June 25th through July 2th
Restoration practice classes:
Bologna, July 4th through July 15th*

SEMINARIO ACE IN COLLABORAZIONE CON IL PROGETTO ABCINEMA ACE WORKSHOP IN COOPERATION WITH THE ABCINEMA PROJECT

Educazione all'immagine e archivi cinematografici / Film Literacy and Film Archives

Mercoledì, 29 giugno 2016, 14.30-18.30 / Wednesday, 29 June 2016, 2:30 pm-6:30 pm
Cineteca di Bologna, Via Riva di Reno 72, Sala Cervi

Incoraggiare la passione per il cinema e per la cultura cinematografica ha sempre fatto parte degli intenti delle istituzioni per la tutela del patrimonio cinematografico, infatti le attività d'educazione al film rivolte in particolare ai più giovani svolgono un ruolo importante nella nostra prassi quotidiana, dalle proiezioni ai seminari, dai tour guidati alla produzione di materiale per gli insegnanti.

Da alcuni anni si osserva un interesse crescente per l'educazione all'immagine, che si riflette in due studi commissionati dall'Unione Europea. Nel 2015, BFI e Film Forever hanno pubblicato *A Framework for Film Education*: partendo dai contributi di esperti di tutta Europa lo studio effettua una ricognizione sull'importanza del cinema nell'istruzione. Il secondo studio, *Showing films and other audiovisual content in European schools* (2015), racconta come i film vengano mostrati e utilizzati da maestri e professori all'interno degli istituti scolastici. Nell'ambito di questo crescente interesse, a partire dal 2014 la Commissione Europea, attraverso Europa Creativa – Sottoprogramma MEDIA, finanzia attività di sviluppo del pubblico cinematografico: in particolare, una linea specifica di questi bandi è rivolta al sostegno di iniziative di educazione al cinema. Tra queste, il progetto ABCinema vede la collaborazione di archivi e istituti cinematografici europei per condividere le migliori prassi e creare un catalogo comune di film e attività didattiche.

Al seminario di quest'anno, organizzato da ABCinema e ACE (Association des Cinémathèques Européennes), discuteremo del ruolo dell'educazione al cinema negli istituti per il patrimonio cinematografico. Cosa intendiamo per educazione al film? Quali sono le nostre esperienze? Quali sono i nostri obiettivi e le nostre necessità? Come ci posizioniamo tra le diverse visioni e forze in gioco? Come intendiamo incidere sul dibattito a livello europeo?

Grazie alla collaborazione della Commissione Europea e di esperti di educazione all'immagine, verrà fornito un inquadramento generale sulle problematiche relative agli archivi cinematografici e all'educazione al film anche attraverso molti esempi concreti di iniziative didattiche e attività per le giovani generazioni.

La partecipazione al seminario è possibile unicamente previa iscrizione. Dato che il numero di posti è limitato, la preferenza è accordata ai membri di ACE. Per maggiori informazioni e per iscriversi, vi invitiamo a contattare: ace.brussels@cinematek.be

Exciting passion for cinema and film culture has always been part of the (public) mission of film heritage institutions, and film literacy activities, in particular for younger audiences, play an important role in our daily practice, ranging from screenings to workshops, guided tours, creating materials for teachers, etc. Over the past few years, there has been a growing interest in film literacy, which is reflected in two studies commissioned by the EU: in 2015, BFI and Film Forever published A Framework for Film Education. Based on the input from experts across Europe, the study aims at recognizing the importance of film in education. The second study, Showing films and other audiovisual content in European schools (2015), discusses how films are shown and used by teachers and professors within educational institutions. It fits into the picture that since 2014 the European Commission has funded projects for film audience development through the Creative Europe – MEDIA Sub-programme, which includes a specific category of financing devoted to film education initiatives. Of those initiatives, the ABCinema project is one that fosters collaboration between archives and cinema institutions on creating a joint catalogue of film literacy activities and film titles and sharing best practices across borders.

At this year's workshop, which is organized jointly by ABCinema and ACE (Association des Cinémathèques Européennes), we will discuss the role of film education at film heritage institutions. What is our understanding of film literacy? What is our level of expertise? What are our aims and needs? How do we position ourselves among different players and concepts? How do we want to shape the discussion on film literacy on a European level?

With the collaboration of the European Commission and experts, a general frame will be provided concerning film archives and film literacy, including case studies, film literacy initiatives and activities for the younger generations.

Attendance at the workshop is by registration only. Available places are limited, so preference will be given to members of ACE. For more information and to register, please contact ace.brussels@cinematek.be



Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA

Laboratorio di Europa Cinemas su sviluppo del pubblico e innovazione

L'esperienza del cinema nell'era dello svago digitale

Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab

The Cinema Experience in the Age of Digital Distractions

Bologna, da sabato 25 a mercoledì 29 giugno 2016

Bologna, Saturday 25th to Wednesday 29th June 2016

Condotta da / *Directed by* Madeleine Probst (Vice-President of Europa Cinemas & Watershed Cinema Programme Producer)

con / *together with* Mathias Holtz (Programming Manager, Folkets Hus och Parker, Sweden)

e / *and* Daniel Sibbers (Director of Marketing, Yorck Kinogruppe, Germany)

Nel 2016 si festeggiano i trent'anni del Cinema Ritrovato, prova tangibile che il nostro ricchissimo patrimonio cinematografico è vivo e vegeto, al pari del rito collettivo della visione cinematografica che ogni anno si rinnova nella spettacolare cornice di Piazza Maggiore. Con un programma denso e articolato che spazia da un abbagliante Technicolor a suggestive colonne sonore e a uno straordinario viaggio nel tempo con i primi tour del *cinématographe* Lumière, è difficile immaginare per i professionisti del cinema europei un luogo d'incontro migliore in cui riflettere del passato, del presente e del futuro del cinema.

È ancora viva l'ispirazione dei pionieri, quei fratelli Lumière che centoventi anni fa diedero vita a ciò che chiamiamo 'cinema'. Gli spettatori pagarono un franco per assistere a un programma di dieci brevi film muti proiettati su uno schermo nel seminterrato di un locale parigino: già allora i fratelli compresero l'importanza del rapporto con il pubblico, presentando immagini in grado di coinvolgere gli spettatori. In seno a un festival che si propone di 'riscoprire' e riportare in vita film perduti o dimenticati, il laboratorio di quest'anno si concentrerà sulle sale cinematografiche, gli spazi fisici in cui vengono proiettati i film, e su ciò che gli esercenti possono fare per coinvolgere le loro comunità nella ricca e crescente varietà della proposta cinematografica.

Assistiamo oggi a una sempre maggiore diffusione degli svaghi digitali e a un'accresciuta disponibilità dei film, vecchi e nuovi, con mezzi legali e illegali, su diverse piattaforme. In questo contesto, dove si situa il cinema rispetto alle aspettative e alle abitudini del pubblico, in particolare delle nuove generazioni di nativi digitali? E in quale misura le nuove esperienze di visione (siano esse la Screening Room, l'ultima invenzione del fondatore di Napster Sean Parker, piattaforme come MUBI e i canali YouTube indipendenti o i film in realtà virtuale fruibili attraverso un casco) esaltano o sminuiscono l'esperienza cinematografica?

Il Cinema Ritrovato turns thirty this year, living and breathing proof that our rich cinema heritage is very much alive; as is the collective ritual of watching great films together, most spectacularly al fresco on the magnificent Piazza Maggiore. With a rich and textured programme that promises everything from dazzling Technicolor and breathtaking musical scores to time travel back to the Lumière brothers first touring programme, we would be hard pressed to imagine a better place for cinema practitioners from across Europe to come together to reflect on the past, present and future of cinema.

We take inspiration from early innovators the Lumière brothers who effectively gave birth to the thing we call 'cinema' some 120 years ago. Members of the public paid one franc to watch a programme of ten short silent films projected onto a screen in a Paris hotel. Even then, the brothers understood that all important relationship with audiences, presenting stories that people could engage with.

Fast forward to 2016, our lab's focus this year, within a festival devoted to 'rediscovering' and breathing life back into lost or forgotten films, is on cinemas, the physical spaces that show films and on the roles that cinema practitioners can play in engaging their local communities in the rich and growing diversity of films.

In an era of increasing digital distractions and unprecedented availability of films, old and new, both legally and illegally on multiple platforms, where does the cinema sit with audiences' expectations and viewing habits particularly the new generations of digital natives? And to what extent might the cinema experience be enhanced or diminished by the emergence of new film experiences; whether that's through Screening Room, the latest endeavor by Napster's Sean Parker, curated platforms such as MUBI, DIY YouTube channels or a brand new headset-delivered virtual reality film experience?

We ask, how is this new world order likely to impact on the art of programming films in a collective setting? Are our existing

Quale sarà l'impatto di questo nuovo ordine mondiale sull'arte della programmazione dei film in un ambiente collettivo? I nostri spazi, i nostri modelli imprenditoriali e le nostre strategie di sviluppo del pubblico sono efficaci nel nuovo mondo multi-piattaforma di oggi? Come concepire in maniera creativa e giocosa spazi e visioni cinematografiche in sintonia con le nuove generazioni di spettatori e di registi?

Il laboratorio offre un proficuo spazio di ricerca e sviluppo ai gestori di sale di ogni tipo e dimensione, permettendo loro di riflettere su alcune di queste problematiche, condividere strategie, successi e fallimenti, ed elaborare insieme soluzioni pratiche ed efficaci per affrontare un ambiente sempre più dinamico. Per esempio, una delle sfide proposte ai partecipanti sarà di immaginare nuovi spazi cinematografici ispirandosi agli innovativi progetti dell'architetto Jean-Marc Lalo (Atelier Architecture Lalo, Francia) e al Cinema Modernissimo, splendido piano di riqualificazione di una sala storica sotterranea nel cuore di Bologna.

Creare una domanda di film diversificati è una sfida sempre più ardua in un mercato interconnesso e omologato dominato in misura crescente da marchi globali e da forme di marketing che possono contare su grossi budget. Eppure il 2015 per i membri di Europa Cinemas è stato un anno ottimo, in cui i film europei hanno registrato una presenza record di spettatori nei venticinque anni di storia del circuito. Ciò è in parte dovuto all'espansione di Europa Cinemas, che comprende oggi 2320 sale in 30 Paesi, e all'impegno dei suoi membri perché 6 su 10 film presentati nelle loro sale fossero produzioni europee, facendo sì che i film europei registrassero nel 2015 ben 38 milioni di presenze.

In un panorama digitale in costante evoluzione caratterizzato da nuove e diverse piattaforme di fruizione, quello che i primi esperimenti di proiezione dei fratelli Lumière possono ancora insegnarci, a centoventi anni di distanza, è l'importanza che il pubblico partecipi a una visione collettiva, arricchita da strategie innovative nella cura e nella programmazione dell'esperienza cinematografica.

Madeleine Probst

spaces, business models and audience development strategies fit for purpose in today's multi-platform environment? How might we think creatively and playfully about co-designing spaces and film experiences that are in tune with the next wave of filmmakers and film-makers?

The lab provides a much needed research and development space for practitioners from cinemas of all shapes and sizes to step out of the day-to-day to reflect on some of these questions, share approaches – successes and failures – and collectively evolve responsive and practical strategies for dealing with an increasingly dynamic environment. For example, one of the challenges for this year's lab participants will be to dream and scheme new cinema spaces with a little inspiration from architect Jean-Marc Lalo (Atelier Architecture Lalo, France) who has been building new inspiring cinemas across the globe and a trip down to Cinema Modernissimo, a real-life underground heritage cinema project at the heart of Bologna.

Creating the demand for diverse films is a growing challenge in an increasingly homogenised and digitally connected market increasingly dominated by large marketing budgets and global brands. Yet it's worth noting that 2015 was a strong year for Europa Cinemas network members with the highest admissions for European films in the network for its 25 year history. This is partly as a result of the network's expansion – now spanning 2,320 screens in 30 countries. It's also testimony to the commitment of Europa Cinemas network members that 6 out of 10 films presented on their screens were devoted to European productions, generating some 38 million admissions for European films in 2015.

In the ever evolving digital landscape and with the emergence of new platforms for film consumption, what we can still learn 120 years after the Lumière brothers' early projection experiments is the importance of audiences coming together to share stories combined with innovative curation and programming of the cinematic experience.

Madeleine Probst

InMICS (International Master in Composition for the Screen)

Masterclass Musica per immagini / Music on Film

Venerdì 1° luglio 2016, 9-12 / Friday July 1st 2016, 9 am-12 am

Sala Auditorium – Laboratori delle Arti UniBo, Piazzetta Pier Paolo Pasolini

InMICS è un programma *in fieri* di corsi magistrali condiviso a livello internazionale. Per realizzare il progetto è stata istituita una partnership strategica finanziata con il contributo del programma Erasmus+ per un periodo di tre anni (dal 1° settembre 2014 al 31 agosto 2017). L'iniziativa coinvolge sia istituti di istruzione superiore specializzati nella didattica della composizione musicale, sia realtà professionali operanti nell'industria cinematografica e interessate alla creazione musicale. Alla realizzazione dell'International Master's degree in Composition for the Screen partecipano otto partner tra Europa e Canada. Il nuovo corso di studio di secondo ciclo partirà nel 2018 e sarà dedicato a studenti internazionali che desiderano lavorare come compositori per l'audiovisivo. Oltre a sviluppare questo nuovo programma, i partner hanno pubblicato uno studio che analizza la collaborazione con gli ambienti accademici e professionali intitolato *Music Composition for the Screen: Picture of a Profession and Challenges for Higher Education*. La pubblicazione mette in luce il dinamismo del settore e ne sottolinea le caratteristiche specifiche al fine di identificare la posta in gioco in termini di istruzione superiore. I partner organizzano inoltre seminari creativi con studenti di composizione e arti audiovisive provenienti dal Belgio, dal Canada, dalla Francia e dall'Italia per lavorare insieme a progetti collaborativi sotto gli auspici di professionisti del settore. A questo scopo vengono regolarmente organizzati incontri, eventi divulgativi e conferenze internazionali per verificare e condividere i risultati delle attività. Per consultare lo studio, ottenere maggiori informazioni sul progetto e i suoi obiettivi o diventare nostri amici:

www.inmics.org.

Seguiteci su: facebook.com/inmics.org.

InMICS is an international joint master's degree programme under construction. A strategic partnership was established to work on its implementation, funded with support from the Erasmus+ programme for a 3-year period (from September 1, 2014 to August 31, 2017). It gathers both higher education institutions known for their expertise in music composition and specialized professional organizations in the film industry that show a great interest in the creation of music.

Altogether, 8 partners, across Europe and Canada, have joined forces to develop this International Master's degree in Composition for the Screen.

This new 2nd cycle academic curriculum (InMICS) will be launched in 2018, and will be dedicated to international students wishing to work as composers for audio-visual media.

Parallel to the development of this new academic programme, the partners published a study based on feedback from both the academic and professional domains entitled Music Composition for the Screen: Picture of a Profession and Challenges for Higher Education. This publication shows the dynamism of this field and underlines its specific characteristics in order to identify the issues at stake for higher education. The partners also organise creative workshops with students in composition and audio-visual arts from Belgium, Canada, France and Italy to work together on collaborative projects under the auspices of professional guests. They regularly schedule transnational meetings, dissemination events, conferences, etc. in order to test and share the results of their work.

Read the study, learn more about our project and its objectives, or become a friend: www.inmics.org.

Follow us on: facebook.com/inmics.org.



Il progetto è finanziato con il contributo della Commissione europea. Questa pubblicazione riflette unicamente i punti di vista degli autori e la Commissione non può essere ritenuta responsabile di qualsivoglia utilizzo venga fatto delle informazioni qui contenute.

This project is funded with support from the European Commission. This publication reflects only the views of the authors and the Commission cannot be held responsible for any use which might be made of the information contained herein.



Erasmus+



Creative
Europe
MEDIA



Nel 2016 lo European Film Forum (EFF) continua il suo viaggio nelle capitali europee del cinema e si unisce a Il Cinema Ritrovato e all'ACE (Association des Cinémathèques Européennes) per discutere del valore culturale ma anche economico del cinema di patrimonio e del suo restauro in occasione del festival bolognese.

Un'occasione per incontrare un diverso pubblico di professionisti, archivisti e cinefili, ma anche per festeggiare gli anniversari del festival stesso (trent'anni), del Programma MEDIA (venticinque anni) e dell'ACE, coetanea di MEDIA.

Lo European Film Forum è uno spazio creato dalla Commissione Europea nel 2014 per favorire un dialogo strutturato fra la Commissione stessa, le istituzioni competenti a livello nazionale e tutte le parti interessate del settore audiovisivo europeo. L'obiettivo è quello di sviluppare una discussione strategica sulle scelte di politica audiovisiva, di aprire nuove prospettive ed allargare gli orizzonti del Cinema europeo nel contesto delle nuove sfide digitali. Dall'inaugurazione a Berlino nel 2015, l'EFF ha viaggiato attraverso i festival e gli eventi più importanti del settore, da Cannes a Venezia, da Sarajevo a Tallinn, da San Sebastián al MIPCOM. L'EFF è complementare agli strumenti di politica audiovisiva Europea quali la Direttiva sui servizi di media audiovisivi, la legislazione sul diritto di autore ed ovviamente il Programma Europa Creativa MEDIA.

Le questioni principali all'ordine del giorno dell'EFF sono le sinergie e complementarità fra i dispositivi di finanziamento pubblico a livello europeo, nazionale e regionale, il cinema europeo ed il suo pubblico e la promozione di talento e creatività.

In 2016 the European Film Forum (EFF) continues its tour of Europe's film capitals and will join Il Cinema Ritrovato and the ACE (Association des Cinémathèques Européennes) to discuss the cultural and economic value of film heritage and its restoration at the festival in Bologna.

An opportunity to meet a different audience of professionals, archivists and cinephiles and to celebrate the anniversaries of Il Cinema Ritrovato (thirty years), the MEDIA Programme and the ACE (both twenty-five years).

The European Film Forum was created by the European Commission in 2014 to facilitate a structured dialogue between the Commission, national film agencies and stakeholders in the European audiovisual sector. Its objective is to develop a strategic policy agenda, opening new perspectives and horizons for European cinema in the midst of new digital challenges. Ever since its launch in Berlin in 2015, the EFF has travelled to the sector's most important festivals and events, from Cannes to Venice, from Sarajevo to Tallinn, from San Sebastián to MIPCOM. The EFF works in unison with other instruments of European audiovisual policy such as the Audiovisual Media Services Directive, copyright legislation and Creative Europe's MEDIA Subprogramme.

The main issues on the EFF's agenda are the synergies and complementarity of European, national and local sources of public funding, European cinema and its audience, and fostering talent and creativity.



Creative
Europe
MEDIA



L'Europa ama i festival europei del cinema

Luoghi ideali di incontro e di scambio, i festival offrono un ambiente vivace e accessibile al talento, alle storie e alle emozioni: in due parole, al cinema europeo.

Il Creative Europe – MEDIA Sub-programme dell'Unione Europea si propone di stimolare la competitività dell'industria europea dell'audiovisivo, di promuoverne la varietà e di incoraggiare la circolazione transnazionale dei film. Il programma riconosce il ruolo culturale, sociale ed economico dei festival nell'accrescimento dell'interesse del pubblico riguardo ai film europei co-finanziandone ogni anno più di ottanta in tutta Europa.

Questi festival si segnalano per la ricca e diversificata programmazione, le attività a sostegno dei giovani professionisti, l'impegno a promuovere l'alfabetizzazione e ad accrescere l'interesse del pubblico e l'importanza conferita alla creazione di reti internazionali al fine di facilitare l'accesso a opportunità di incontro indirizzate ai professionisti e al pubblico. Nel 2015, i festival finanziati dal Creative Europe – MEDIA Sub-programme hanno proposto oltre 20.000 proiezioni di opere europee a quasi 3 milioni di spettatori.

Il Creative Europe – MEDIA Sub-programme ha il piacere di offrire il proprio sostegno alla XXX edizione del Cinema Ritrovato. Ci auguriamo che questo evento così ricco e stimolante vi appassioni.

Europe Loves European Film Festivals

A good place to meet and to exchange, festivals provide a vibrant and accessible environment for talent, stories and emotions – in short European Film.

The Creative Europe – MEDIA Sub-programme of the European Union aims to foster the European audiovisual industry's competitiveness, to promote its rich variety and to encourage the transnational circulation of films. The programme acknowledges the cultural, social and economic role of festivals in increasing audiences' interest in European films, by co-financing more than 80 of them across Europe every year.

These festivals stand out with their rich and diverse European programming, their activities in support of young professionals, their commitment to audience development and film literacy, and the importance they give to networking and meeting opportunities for professionals and the public alike. In 2015, the festivals supported by the Creative Europe – MEDIA Sub-programme proposed more than 20.000 screenings of European works to nearly 3 million cinema-lovers.

Creative Europe – MEDIA Sub-programme is pleased to support the XXX edition of Il Cinema Ritrovato. We hope you enjoy a rich and stimulating event.

http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/opportunities/audiovisual-support/film-festivals_en.htm



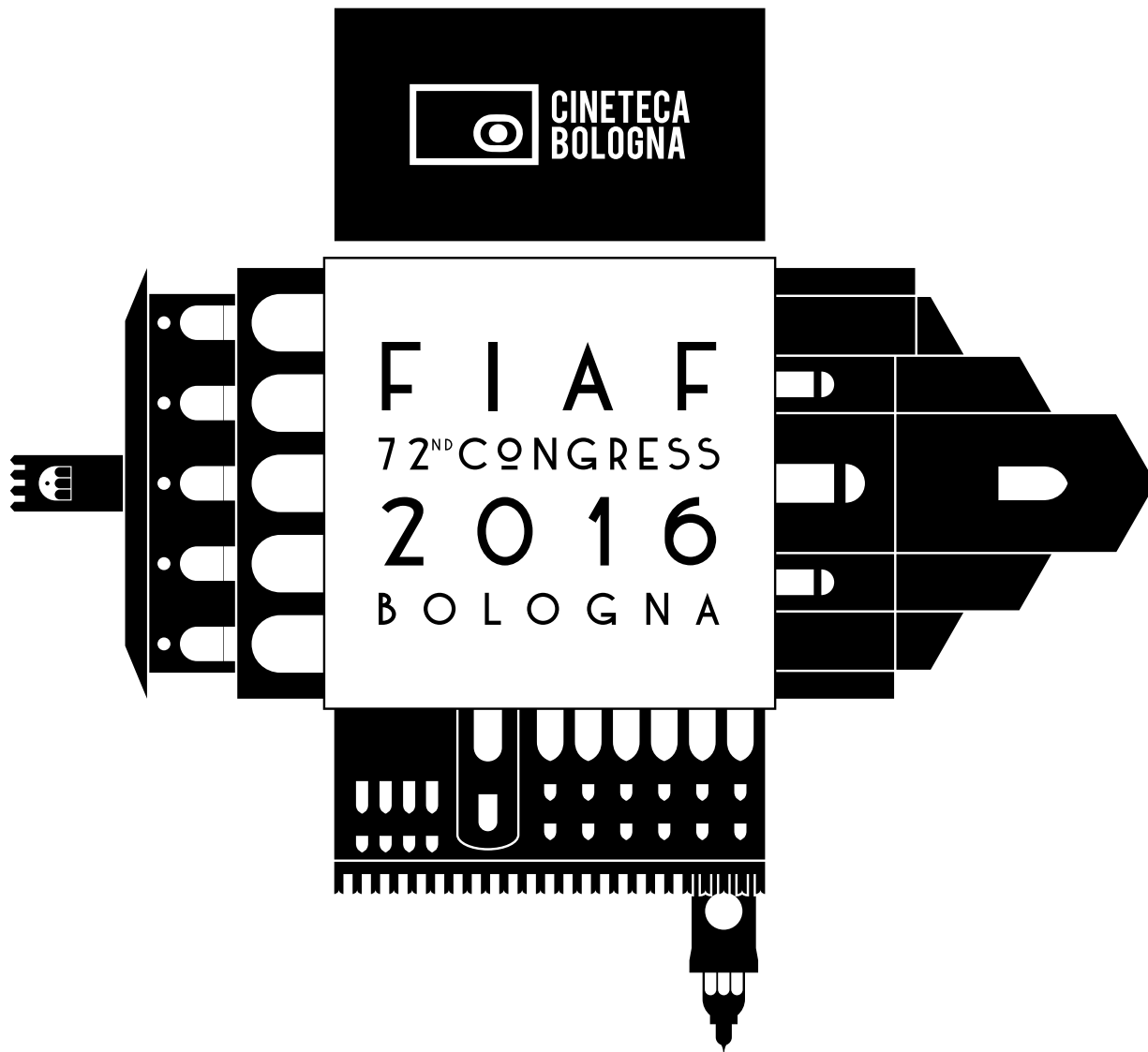
CINETECA
BOLOGNA

F I A F

72ND CONGRESS

2 0 1 6

B O L O G N A



Dopo l'apertura di L'Immagine Ritrovata Asia a Hong Kong nel 2015, è Parigi – la città in cui i fratelli Lumière hanno inventato il cinema – ad accogliere la sede francese del nostro laboratorio. L'Image Retrouvée aprirà le porte nell'estate 2016 a Place de Clichy, proprio dove Antoine Doinel sorprende la madre in compagnia dell'amante nei *Quattrocento colpi*.

L'Immagine Ritrovata ha da sempre una relazione molto forte con il cinema francese e con i grandi operatori del patrimonio cinematografico, sia pubblici che privati. L'apertura di un laboratorio a Parigi ridurrà i rischi e i costi legati al trasporto delle pellicole e renderà possibile un dialogo più stretto con aventi-diritto, tecnici e ricercatori francesi. La gestione dei progetti ne risulterà facilitata e permetterà di rispondere più efficacemente alla domanda sempre crescente dei clienti, francesi ma anche stranieri, per i quali Parigi è una destinazione naturale.

Questa sarà infine l'occasione per condividere un approccio al restauro dei film, non solo tecnico ma soprattutto estetico e filologico, che stiamo sviluppando da venticinque anni. Questa impresa sarà sostenuta da uno staff internazionale, altamente qualificato e profondamente cinefilo.

Con la creazione della sede parigina, L'Immagine Ritrovata prosegue nella costruzione di un gruppo di lavoro che si colloca a metà strada tra artigianato artistico e industria d'alta tecnologia, lavorando sia con la pellicola sia con il digitale, sempre al servizio del patrimonio cinematografico mondiale.

*After the opening of L'Immagine Ritrovata Asia in Hong Kong in 2015, now Paris – the city in which the Lumière brothers invented the cinema – welcomes the French site of our laboratory. L'Image Retrouvée will open in the summer of 2016 at Place de Clichy, exactly where Antoine Doinel discovered his mother with her lover in *The 400 Blows*. L'Immagine Ritrovata has always had a very strong relationship with French cinema and the professional bodies working with their cinematic heritage, be they public or private. The opening of a laboratory in Paris will reduce the risks and the costs involved in transporting film prints and make possible a closer dialogue with French rights-holders, technicians and researchers. This will make the management of projects easier and will allow us to respond more effectively to the ever-growing demand from clients, both in France and from other countries for whom Paris is a natural destination.*

Ultimately, this will be an opportunity to share an approach to film restoration, which we have been developing for twenty-five years, not only in terms of technology but also aesthetics and philology. The undertaking will be supported by an international staff who are highly qualified and deeply cinéophile.

With the creation of a Parisian base, L'Immagine Ritrovata continues its construction of a working group operating midway between artistic craftsmanship and high-tech industry, who work with both film and digital, but always in the service of the world's cinematic heritage.

L'Immagine Ritrovata
Film Restoration & Conservation



© 1936 - Successions Julien Duvivier et Charles Spaak. All rights reserved.

At the forefront of saving endangered cinema

www.immagineritrovata.it
www.imageretrouvee.fr
www.immagineritrovata.asia

**l'immagine
ritrovata**
film restoration
& conservation
BOLOGNA PARIS HONG KONG



FIXAFILM

WWW.RESTORATION.FIXAFILM.COM



FILM RESTORATION
4K SCANNING
VIDEO REMASTERING
DIGITAL MASTERING
DEEP ARCHIVING

IF THERE'S SOMETHING WRONG
AND IT DON'T LOOK GOOD...
WHO YOU GONNA CALL:

KEM
STUDIOTECHNIK

YOU MAY ALSO JUST VISIT US AT OUR BOOTH
IN BOLOGNA
AT THE 2016 FIAF CONGRESS

WE HAVE SOME VERY GOOD
NEW IDEAS
FOR GENTLE AND ADVANCED ARCHIVE WORK

KEM STUDIOTECHNIK
Hans-Böckler-Ring 43
D-22851 Hamburg Germany

tel: +49-40-56 76 65
<http://www.kem-studiotechnik.de>
info@kem-studiotechnik.de

fiaf
supporter



MWA Nova film scanning



MWA Nova GmbH is one of the leading manufacturers of film transfer systems worldwide. Experience, quality and innovation are the three main characteristics of our systems for audio and film post production and archive applications.

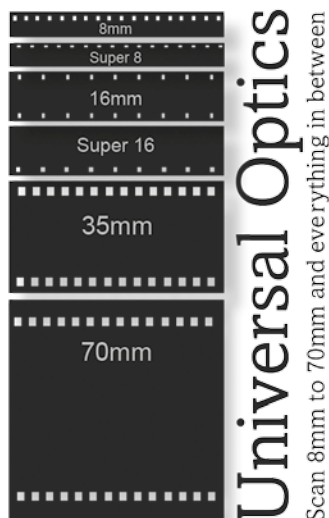
Our cooperation partner TF CineNova provides professional film-lab services, analogue and digital film restoration as well as long-term storage.



DIAMANT-Film Restoration

HS-Art Digital Service GmbH is offering its well known digital restoration workflow specifically to archives and professional service providers.

Come to see the latest innovations in the exhibition space of the FIAF conference!



Developed with archive and restoration in mind, the Golden Eye 4 archive scanner has matured into the leading film scanner in this field.

With its truly unique Universal Optics, the Golden Eye 4 film scanner heralds a new era of quality film scanning.

Please contact us to arrange a demo or test scans of your material

DigitalVision
www.digitalvision.tv

11 Wardour Mews | London | W1F 8AN | UK
+44 (0) 20 7734 8282
info@digitalvision.se

ENDITA



AGENZIA di COMPRAN



INDICE DEI FILM / *FILM INDEX*

- ¿Cual es la cubana de los ojos mas lindos?, 151
1789, 253
23 - El Broadway habanero, 152
Abysses, Les, 238
Adieu Bonaparte, 256
Adventures on the New Frontiers, 345
Afraid to Talk, 309
Age of Innocence, The, 260
Akai jinbaori, 143
Albero degli zoccoli, L', 254
All That Heaven Allows, 168
Amarcord, 250
American Falls, Luna Island, 41
Anes, 32
Angélus de la victoire, L', 73
Apocalypse Now Redux, 298
Aquarium d'eau douce, L, 362
Aquarium, 32
Aquatic Elephants, 201
Arrivée d'un train à Perrache, 33
Artiestenzomerfeest, 83
Assiettes tournantes, 33
Astrologue, L', 199
Attelage d'un camion, 31
Au bout du monde, 365
Au pays des glaces, 200
[Austrian Emperor's Visit to Istanbul], 202
Autruches, 43
[Autruches, II], 43
Aux quatre coins, 265
Avventure di un uovo, Le, 363

Back Street, 310
[Bagarre autour d'un marchand de fleurs], 195
Baignade de chevaux, 39
Bains de Diane, 37
[Bains Pane de Mexico, Les], 43
Bal d'enfants, 38
Bal espagnol dans la rue, 39
Balançoires, 32
Balettprimadonnan, 71
Ballet burlón, 363
Ballet: 'Le Carnaval de Venise', II, 196
Band Wagon, The, 169
Bankroet Jazz, De, 78
[Banquet de mariage, scène comique], 195

Barbe-Bleue, 196
Baśń o korsarzu Palemonie, 363
Bassin des Tuileries, 36
Bataille de neige, 32
Bateaux sur le Nil, 200
Battle Hymn, 168
Beat the Devil, 231
Bey de Tunis et les personnages de sa suite descendant l'escalier du Bardo, Le, 364
Bílý ráj, 210
Bouquet d'illusions, 203
Boy in the Bubble, The, 365
Broadway, 304
Broadway, 363
Buddhism in Tibet, 107

Calino veut se suicider, 198
Camp of Gouda (Our Belgian Refugees in Holland), 82
Canebière, Le, 363
Caravane de chameaux, 364
Carmen, 256
Casque d'or, 324
Cauchemar, Le, 44
Četvero, 129
[Chapeau de Tabarin], 195
Chargement du coke, 36
Chase, The, 290
Chasing 'Em Out in the Open, 81
Chaudière, 34
Chi è Dio?, 338
Chute de la maison Usher, La, 90
Cine-revista: Sonia Calero, 152
[Circulation via Roma à Naples], 43
[Cirque miniature], 195
Classe, La, 365
Coeur fidèle, 88
Color Woogie, 167
Comment on fraude à la frontière, 198
Commercial Street, 34
Comtesse de Montebello, 36
Convegno di Pallanza, II, 206
Cops, 274
Cortège au mariage du prince de Naples, 38
Countess from Hong Kong, A, 292
Course en sacs, 36

Crisis: Behind a Presidential Commitment, 345
Cuba canta y baila, 150
Cuirassiers: en fourrageurs (charge), 34
Cvety zapozdalye, 54
Cyclistes et cavaliers arrivant au cottage, 36

Dancing Darkies, 41
Danse au bivouac, 31, 363
[Danse du papillon], 196
Danse égyptienne, 196
Danses plastiques, 200
[Danses russes], 196
[Danses slaves], 196
Danseuses des rues, 33, 196
Débarquement du congrès de photographie à Lyon, Le, 31
Déchargement d'un navire, 32
Défense d'afficher, 44
Défilé de jeunes filles au lycée, 39
Défilé de voitures de bébés à la pouponnière de Paris, 366
[Défilé du 96e de ligne, II], 196
Défournage du coke, 33
Déjà s'envole la fleur maigre, 235
Départ de cyclistes, 31
Descente des voyageurs du pont de Brooklyn, 32
Deux Gosses, Les, 196
Deux ivrognes, Les, 196
Devočka iščet otca, 130
Diavoletto nell'atelier, II, 365
Divertissement, Le, 265
Doktor Dolittle und seine Tiere, 364
Dom, v ktorom ja živu, 125
Dora Nelson, 334
Double amour, Le, 89
Dragons traversant la Saône à la nage, 34
Duel au pistolet (longueur: 12 mètres), 36
Dwa Michały, 363

Écriture à l'envers, 31
Édouard et Caroline, 323
Electric House, The, 365
Embarquement d'un cheval, 33

Emperor of the North Pole, 252
Empire State Express, 41
Enfant et chien, 35
Enfants jouant aux billes, 366
[Enfants jouant avec chat et chiens], 43
Enfants pêchant des crevettes, 31, 43, 366
[Enfants pêchant des crevettes, II], 43
Entdeckung Deutschlands durch die Marsbewohner, Die, 82
Entrée du Cinématographe, 31, 366
Entrevue de Napoléon et du Pape, 196
Escala en la ciudad, 110
Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin, 44
Esclave de Phidias, L', 73
Evian: Procession de la Fête-Dieu, 196
Excursion dans la ravine d'Edmunds Klamm en Suisse saxonne, 198
Exécution de Jeanne d'Arc, 196
Exercice à la baïonnette, 39

Faces of November, 346
Falbalas, 321
Family Whistle, The, 354
Fantaisie sur 4 cordes, 167
Fat City, 248
Fatal Hand, The, 198
Feng gui lai de ren, 104
Fer à cheval, Le, 205
[Fête en l'honneur du centenaire de Jules Michelet et couronnement de la Muse de Paris, place de l'hôtel de Ville, 24 juillet 1898], 195
Feu d'artifice, 201
Fiaccola sotto il moggio, La, 75
Fiesta de la canción cubana, 152
Figlio della guerra, II, 63
[Film Lithographique] da Une séance de prestidigitation di Georges Méliès, 203
Flammes diaboliques, Les, 199
Flammes mystérieuses, Les, 201

Flauto magico, II, 367
Flesh and the Devil, 215
Fontaine lumineuse a Versailles, 201
Forgerons, Les, 31
Fort de France – Marché, 364
Forum, Le, 38
Foule, La, 35
Frénésie, 167
[Fridolin s'en va-t-engerue], 81
Frog Prince, The, 365
Front Page, The, 224
Fuga in Francia, 339
Fulton Street, 35

Gado Gado, 236
Gallito presumido, El, 362
[Galna frun eller Kvinnans list övergär mannens förstånd, Den], 200
Ganjineha-ye gohar, 159
Garriris blanco y negro. El cómic, Los, 363
Gaz mortels, Les, 77
Géant et nain, 36
Gelosia, 65
[German Emperor's Visit to Istanbul], 202
Godfather, The, 293
Gold Rush, il remake, 366
Good Fairy, The, 315
Goupi Mains rouges, 320
Goutier des bébés, Le, 366
Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk, 267
Guffy, una giornata vigile, 367

Half-Breed, The, 58
Hard Wash, A, 41
Harvest, The, 164
Hawaii: the Paradise of the Pacific, 83
Her Man, 221
Heuschreck und die Ameise, Der, 362
High Sign, The, 272
Historia de una noche, 111
Homme que quiso ser Segundo, El, 353
House Divided, A, 308

Immortals, The, 351
Impératrice mère et la grande-duchesse Eugénie en carrosse, L', 35

- Inaugurazione del campanile di San Marco, L', 165
 Inch Disappearing Carriage Gun Loading and Firing, 41
 Inspirace, 363
 Intolerance, 60
 Io la conoscevo bene, 242
- Jardinier (l'arroseur arrosé), Le, 31
 Jazz musume tanjo, 141
- Karumen kokyo ni kaeru, 135
 Khaneh siah ast, 156
 Khesht o Ayeneh, 157
 Ki-ki-ri-ki, 367
 Kid, The, 280
 Kiironi karasu, 142
 King of Jazz, 306
 Kiss Before the Mirror, The, 311
 Koziółki na wieży, 363
 Krtek a karneval, 367
 Krtek a zelená hvězda, 367
- Lagourdette gentleman cambrioleur, 83
 Lancement d'un navire, 32
 Lassage d'un cheval sauvage, 39
 Lassage des bœufs pour le labour, 39
 Last Warning, The, 304
 Lauf der Dinge, Der, 80
 Laughter in Hell, 313
 Laveuses sur la rivière, 31
 Lepre e la tartaruga, La, 362
 Letters from Baghdad, 355
 Letzte Chance, Die, 226
 Levée de filets de pêche, 37
 Liberté surveillée, 96
 Life's Harmony, 69
 Linea, La, 363
 Lion et le moucheron, Le, 365
 Lion, 33
 Listen to me Marlon, 300
 Lit en bascule, Le 196
 Louqsor et Thèbes, 199
- Madame Tallien, 66
 [Mademoiselle Zambelli de l'Opéra], 196
 Magic Horse, The, 365
 Magie moderne, 200
 Magnificent Obsession, 168
 Maids and Muslin, 207
 Maison sans enfants, La, 198
 Malombra, 336
 Mammifères américains:
- paca, coati, tatous, maras, 362
 [Manège devant le Cirque des Champs-Élysées, Paris], 195
 Mangouste ou rat des pharaons, La, 362
 Mano dello straniero, La, 343
 Manoir du diable, Le, 44
 Maracas y bongó, 151
 [Marchand de marrons, II, Le], 195
 Marché indien sur le canal de la Viga, 39
 Marnie, 171
 Martí, mentor de juventudes, 152
 Más allá del olvido, 114
 Maternelle, La, 93
 Mauvaises herbes, 36
 McCabe & Mrs. Miller, 247
 Meluka gaar frem!, 225
 Memorias del subdesarrollo, 102
 Mer (Baignade en mer), La, 31, 366
 Meridiana del convento, La, 84
 Midori haruka ni, 137
 Misericorde del signor Travet, Le, 338
 Modern Times, 282
 Monsieur Don't Care, 210
 Montparnasse 19, 326
 Mort de Marat, 196
 Mort du cygne, La, 94
 Mortelle idylle, 200
 Müde Tod, Der, 208
 Muriel ou le temps d'un retour, 239
 My Life as an Actor, 263
 Mystery of the Leaping Fish, The, 57
- Napoleon and Sally, 82
 Narayama bushiko, 144
 Natsuko no boken, 136
 Natural Resistance, 350
 Nedostaje mi Sonja Heni, 269
 Nelli Rainceva, 49
 Néron essayant des poisons sur des esclaves, 196
 Nicolas Roeg: It's About Time..., 352
 Nuit terrible, Une, 44
 Nur zum Spass – nur zum Spiel. Kaleidoskop Valeska Gert, 349
- O Janku, co psom szyl buty, 363
- O ljubavnim veštinama ili film sa 14441 kvadratom, 268
 Œuvre de Jacques Serval, L', 200
 Ognennyye vërsty, 126
 Oiseaux sauvages des monts d'Écosse, 362
 Oltre il cespuglio, 364
 Oltre la vita, oltre la morte, 67
 One A.M., 80
 One Week, 366
 One-Eyed Jacks, 289
 One, Two, Tree, 367
 Only Yesterday, 314
 Ora a cavallo, L', 359
 [Orange Crush], 153
 Ours et la sentinelle, L', 199
- Paleface, The, 273
 Panoptikum – Friedrichstrasse, 32
 Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train, 34
 Panorama de la Corne d'Or, 364
 Panorama de la place Saint-Marc pris d'un bateau, 34
 Panorama du Grand Canal pris d'un bateau, 34
 Panoramapris d'un bateau, 34
 Pantoffelhelden, 367
 Papageno, 367
 Papalla: Il mondo è rotondo, 365
 Parque de Palatino, El, 151
 Partie de cartes, Une, 44
 Partie de tric trac, 31
 Patineur grotesque, 34
 Patineurs au Parc central, 34
 Patsy, The, 173
 [Paul Nadar lisant "L'Écho de Paris" à la terrasse d'un café], 196
 [Paul Nadar pratiquant l'escrime], 196
 Pavel Korčagin, 122
 Peau de pêche, 92
 Pêche aux poissons rouges, 366
 Pêche aux sardines, 31, 34
 Pélicans, 35
 Peter von Bagh, 357
 Petit frère et petite sœur, 366
 Petite fille et son chat, La, 366
 Piccolo mondo antico, 335
 Pied qui éteint, Le, 77, 78
 [Pierrot distribuant des
- jouets à des enfants], 195
 Pigeons sur la place Saint-Marc, 36
 Pikovaja Dama, 52
 Pink Guards on Parade, The, 225
 Place Bellecour, 31
 [Place de La Concorde], 196
 Place des Cordeliers à Lyon, La, 31
 Place du Dôme, 37
 Plage et la mer, La, 364
 Players vs. anges caídos, The, 117
 Plotoni nuotatori della III divisione cavalleria comandata da S.A.R. il Conte di Torino, 165
 Poedinok, 127
 Pompiers, I: passage des pompes, Les, 31
 Pont de la Tour, 34
 Port de la Joliette, 34
 Port et Vésuve, 37
 Porte de Jaffa: Côté Est, 364
 Portes de la nuit, Les, 228
 Poule aux œufs d'or, La, 200
 Premiers pas de bébé, 366
 Président en promenade, Le, 39
 Prêtresse de Carthage, La, 199
 Prick och Fläck på fläcken, 367
 Primary, 345
 Princeznám se nečuchá, K, 367
 [Procession à Capri], 196
 Prokofiev's Peter & the Wolf, 367
 Promesse, La, 261
 Provinciale, La, 340
 Przygody Rycerza Szalawiy, 363
 Pugni in tasca, I, 240
 Puño de hierro, El, 217
 Pyramides (vue générale), Les, 364
- Quadrille, Le, 265
 Quai des Orfèvres, 229
 Querelle de matelassières, 196
 Quiet Man, The, 168
 Quo Vadis?, 204
- Raid into Tibet, 106
 Rat de ville et le rat des champs, Le, 362
 Raznye sud'by, 123
 Reflections in a Golden Eye, 174
- Remember Last Night?, 317
 Rendez-vous de juillet, 322
 Rentrée à l'étable, 31, 363
 Repas (de bébé), Le, 31
 Repas d'Indiens, 39
 Rieducazione professionale degli invalidi di guerra a Bologna, La, 206
 Rigadin peintre cubiste, 83
 Rio Bravo, 168
 Rochers de la Vierge (Biarritz), 34
 Roi et reine d'Italie, 38
 Ruche merveilleuse, La, 96
 [Rue à Naples, Une], 196
 [Rue Royale], 196
 Rue Tverskaïa, 32, 364
 Ruth et Boaz, 198
- Salone Margherita, 37
 Sangre negra, 112
 Santi-Vina, 233
 Sarabande, 167
 Saut à la couverture, Le, 31
 Scaphandrier, 31
 Scaramacai: La conquista dello spazio, 365
 Scène d'enfants, 43
 [Scène de rêve], 196
 [Scène de théâtre pour effets de sonorisation], 195
 Séance de prestidigitation, Une, 203
 Secuestrador, El, 116
 Selkovaja Pautina, 55
 Senninbary, 134
 Sérénade interrompue, 196
 Seven Chances, 276
 Shin Heike monogatari, 138
 Shooting Stars, 218
 Shooting the Chutes, 41
 Si muero antes de despertar, 113
 Signore & signori, 244
 Signori giurati..., 68
 Silver Lode, 168
 Singin' in the Rain, 168
 Smert' Pazuchina, 128
 Social Secretary, The, 56
 Soir de fête, 167
 Soldaty, 124
 Solomon and Sheba, 168
 Soñar, soñar, 118
 Sopravvissuto, Il, 62
 Sorcières de Salem, Les, 234
 Sorpasso, Il, 237
 Sortie des usines Lumière à Lyon, La, 30
 Souverains et les invités se rendant au sacre (escalier rouge), Les, 35
 Spirales, 167

Staalfabrieken krupp, 83
 Stable on Fire, 41
 Star Is Born, A, 168
 Statendam, 81
 Stella Dallas, 213
 Storie del minimondo – Il
 ragno Adriano, 362
 Storie del minimondo – La
 chiocciola Cecilia, 365
 Strážca Sen, 367
 Street Scenes in
 Saarbrücken, 200
 Streetcar Named Desire,
 A, 286
 Suicides de Lapurée, Les,
 199
 Surprise boogie, 167

 Tabaco rubio, 153
 Taipei Story, 104
 Takový je život, 219
 Tanz der Farben, 225
 Tappeha-ye Marlik, 158
 Teintes tâches touches, 167
 Théâtre électrique de Bob,
 Le, 365
 Three Wishes, The, 365
 Tiger Rag, 166
 To Catch a Thief, 168
 [Toboggan aquatique], 43
 Torchon brûle, Le, 200
 Touchez pas au Grisbi, 325
 [Toulouse: Place du
 Capitole, II], 43
 Touristes revenant d'une
 excursion, 196
 Transport d'une tourelle par
 un attelage de 60 chevaux,
 31
 Transport de la cloche de
 l'Indépendance, 39
 [Troop Inspection of Enver
 Pasha and Scenery of
 Batoumi], 202
 Trou, Le, 327
 Tsar et tsarine entrant dans
 l'église de l'Assomption, 35

 Ugetsu Monogatari, 232
 Ultimo tango a Parigi, 295
 Umirajušćij lebed', 51
 Uwaga diabeł, 363

 Valmont, 259
 Ventaglino, Il, 342
 Via Roma, 43
 Viaggi nel tempo, 364
 Vienne: retour des courses,
 36
 View on Boulevard, New
 York, 41
 Vingarne, 70

 Virgen de la Caridad, La,
 148
 Voix du rossignol, La, 365
 Vol du bourdon, Le, 167
 Voltige, La, 30
 Voyage à travers le cinéma
 français, 357
 [Vue comique militaire],
 195
 Vynález zkázy, 364

 Water toboggan (montagnes
 russes sur l'eau), 43
 Welcome to the
 Cinematograph: Early Films
 at Cambridge Midsummer
 Fair, 366
 [Welcoming Ceremony for
 the Lausanne Peace Treaty
 Delegation], 202
 Westfront 1918: vier von
 der Infanterie, 222
 Who's Crazy?, 246
 Wild One, The, 287
 Woman of the World, A,
 212
 Wrestling Pony and Man,
 41

 Yek atash, 156
 Yo soy el héroe, 149
 Yoru no kawa, 139

 Zdravi ljudi za razonodu,
 267
 Žizn' za žizn', 50

INDICE DEI REGISTI / *DIRECTORS INDEX*

- Aisner, Henri, 96
Aldrich, Robert, 252
Alòs, Ramón, 353
Alov, Aleksandr, 122
Altman, Robert, 247
Anderson, John Murray, 306
Aronova, Yulia, 367
Asquith, Anthony, 218, 376
- Bauer, Evgenij, 49-51
Becker, Jacques, 320-327
Bellocchio, Marco, 240
Benedek, Laszlo, 287
Benoît-Lévy, Jean, 92-94
Bertolucci, Bernardo, 295
Borghini, Giuseppe, 363
Borzage, Frank, 69
Bosetti, Roméo, 198, 200
Bozzetto, Bruno, 362
Bramble, A.V., 218
Brando, Marlon, 289
Branziti, Konstantin, 365
Brass, Tinto, 269
Brown, Clarence, 215
- Cahn, Edward L., 309, 313
Caparrós, Ernesto, 149
Caparrós, Rogelio, 153
Capellani, Albert, 200
Carné, Marcel, 228
Carré, Michel, 200
Cavandoli, Osvaldo, 363
Chahine, Youssef, 256
Chaplin, Charles, 80, 280, 282, 292
Chenal, Pierre, 112
Christensen, Carlos Hugo, 113
Cline, Eddie, 272-274
Clouzot, Henri-Georges, 229
Comerio, Luca, 165
Coppola, Francis Ford, 176, 293, 298
Cowell, Adrian, 106, 107, 349
Cukor, George, 168
- Dardenne, Jean-Pierre, 261
Dardenne, Luc, 261
de Chomón, Segundo, 199, 200, 365
de Kuyper, Eric, 263
de la Pedrosa, Manuel, 150
de Morlhon, Camille, 205
de Zavala, Alberto, 110
del Carril, Hugo, 114
Díaz Quesada, Enrique, 151
Díaz Quesada, Juan, 152
Dickson, William K.L., 41
- Donen, Stanley, 168
Đorđević, Puriša, 269
[Doublier, Francis], 35
Drew, Robert, 345, 346
Dungarput, Shivendra Singh, 351
Dwan, Allan, 58, 168
- Emerson, John, 56, 57
Epstein, Jean, 88-90
Epstein, Marie, 92-94
Escobar, Josep, 362
- Falena, Ugo, 63
Farrokhzad, Forough, 156
Fattori, Mario, 365
Favio, Leonardo, 118
Fejos, Paul, 304
Fellini, Federico, 250
Feuillade, Louis, 83, 85, 199
Feyder, Jacques, 77
Filippi, Giuseppe, 37
Fischerman, Alberto, 117
Fischinger, Hans, 225
Fischinger, Oscar, 225
Fischli, Peter, 80
Ford, John, 168
Forman, Miloš, 259, 269
Frankfurter, Richard Otto, 82
- Gallardo, Ernesto, 151
Gance, Abel, 77
Garnett, Tay, 221
Geffenblad, Lotta, 367
Geffenblad, Uzi, 367
Genina, Augusto, 62, 65
Germi, Pietro, 244
Gianini, Giulio, 367
Girel, Constant, 34, 38
Giusti, Giuseppe, 68
Godina, Karpo, 267-269
Golestan, Ebrahim, 156-159
Golub, Lev, 130
Gosho, Heinosuke, 142
Griffith, David Wark, 60
Guazzoni, Enrico, 66
Gutiérrez Alea, Tomás, 102
- Hartwig, Janina, 363
Hawks, Howard, 168
Henry, Buck, 269
Hitchcock, Alfred, 168, 171, 375
Hornicka, Lidia, 363
Howe, Lyman H., 83
Hsiao-hsien, Hou, 104, 375
Huston, John, 174, 231, 248
- Inoue, Umetsugu, 137
Ivanov, Aleksandr, 124
- Jacoby, Georg, 82
Junghans, Carl, 219
Jur'evskij, Jurij, 55
Jurišič, František, 367
- Kazan, Elia, 286
Keaton, Buster, 272-274, 276, 365, 366
Kelly, Gene, 168
King, Henry, 213
Kinoshita, Keisuke, 135, 144
Kotowski, Jerzy, 363
Krayenbühl, Sabine, 355
Kulidžanov, Lev, 125
- Lamač, Karel, 210
Lang, Fritz, 208
Leni, Paul, 304
Lewis, Jerry, 173
Lindtberg, Leopold, 226
Lukov, Leonid, 123
Lumière, Auguste, 36
Lumière, Louis, 30-32, 36, 38, 363, 366
Luzzati, Emanuele, 367
- Makavejev, Dušan, 269
Marimón, Fermi, 363
Mariscal, Javier, 363
Martin, J.H., 198
'Marut' (Thavi Na Bangchang), 233
Méliès, Georges, 44, 203
Mesguich, Félix, 364
Meyer, Paul, 235
Miler, Zdeněk, 367
Milestone, Lewis, 224
Minnelli, Vincente, 169
Mizoguchi, Kenji, 138, 232
Mnouchkine, Ariane, 253
Moisson, Charles, 31, 32, 35, 36, 38, 364, 366
Monca, Georges, 83
Montes, Alberto G., 152
Moreno, Gabriel García, 217
Morrisset, Paul, 269
- Nadar, Paul, 196
Nakamura, Noboru, 136
Naumov, Vladimir, 122
Nikulin, Grigorij, 128
Nonguet, Lucien, 204
Noor, S. Roomai, 236
Nossiter, Jonathan, 350
- O'Rourke, Kealan, 365
Oelbaum, Zeva, 355
- Olmi, Ermanno, 254
Ordynskij, Vasilij, 129
- Pabst, Georg Wilhelm, 222
Papatakis, Nico, 238
Pasquali, Ernesto Maria, 67
Pembroke, Percy, 210
Penn, Arthur, 290
Peón, Ramón, 148
Perret, Léonce, 73
Petrov, Vladimir, 127
Pierru, Albert, 166-167
Pietrangeli, Antonio, 242
Piirainen, Tapio, 357
Pike, Oliver G., 362
Pojar, Břetislav, 367
Popović, Ivan, 367
Poppe, Emile, 263
Promio, Alexandre, 31-35, 43, 363, 364, 366
Protazanov, Jakov, 52
- Reiniger, Lotte, 362, 364, 365, 367
Resnais, Alain, 239
Riley, Stevan, 300
Risi, Dino, 237
Rivette, Jacques, 265, 376
Rock, Joe, 210
Rodolfi, Eleuterio, 75, 84
Rosi, Francesco, 256
Rouleau, Raymond, 234
Russo, Michele, 354
- Saegusa, Genjiro, 134
Samsonov, Samson, 126
Saslavsky, Luis, 111
Schlöndorff, Volker, 349
Schuitema, Paul, 81
Scorsese, Martin, 260
Segel', Jakov, 125
Seidel, Susanne, 367
Sestier, Marius, 35
Sirk, Douglas, 168
Smith, Noel Mason, 207
Soldati, Mario, 334-336, 338-340, 342, 343
St. Clair, Malcolm, 212
Stahl, John M., 310, 314
Starewitch, Ladislav, 362, 365
Štěpánek, Miroslav, 367
Stiller, Mauritz, 70, 71
Sturlis, Edward, 363
Sunohara, Masahisa, 141
Suškevič, Boris, 54
- Tavernier, Bertrand, 357
Templeton, Suzie, 367
Thompson, David, 352
Tirnanić, Bogdan, 269
- Torre Nilsson, Leopoldo, 116
Tosquella, Max, 151
- van Maaren, Leo, 78
Velle, Gaston, 96, 200
Veyre, Gabriel, 36, 39, 43
Vidor, King, 168
Vltchek, Vladimír, 96
- Wasilewski, Zenon, 363
Weiss, David, 80
Whale, James, 311, 317
White, Thomas, 246
Wiseman, Frederick, 269
Wyler, William, 308
Wyler, William, 315
- Yamamoto, Satsuo, 143
Yang, Edward, 104
Yoshimura, Kozaburo, 139
- Zecca, Ferdinand, 204
Zeman, Karel, 363, 364

I PARTNER DE IL CINEMA RITROVATO / IL CINEMA RITROVATO'S PARTNERS





Fotografia di Albert Samama Chikli (primi del Novecento)
Cineteca di Bologna / Fondo Albert Samama Chikli



PROMOTORI



CINEMA MODERNISSIMO



DAL 2017 IL CINEMA IN PIAZZA
TUTTO L'ANNO

FROM 2017, SCREENINGS IN PIAZZA MAGGIORE ALL YEAR ROUND

modernissimo@cineteca.bologna.it



Kinemacolor. *Platoni nuotatori della III Divisione Cavalleria* comandata da S.A.R il Conte di Torino
di Luca Comerio, 1912

In copertina: Buster Keaton, 1931 (Mgm / The Kobal Collection / George Hurrell)

20.00 €

